PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

11

ARTE

LONGHI: *Piero in Arezzo* - RAIMONDI: *Felice Giani, o del romanticismo* - ARCANGELI: *Il limbo di Constable*

Antologia di critici
Antologia di artisti
Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno I - Numero 11 - Novembre 1950

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Piero in Arezzo* - GIUSEPPE RAIMONDI: *Felice Giani, o del romanticismo* - FRANCESCO ARCANGELI: *Il limbo di Constable*

ANTOLOGIA

Di critici: *Una dichiarazione americana sull'arte moderna* (con nota di R. L.)

Di artisti: *Buonconsiglio* (Gertrude Spettoli); *Johannes Hispanus* (Federico Zeri)

APPUNTI

Mostra della miniatura italiana a Parigi, 1950 (A. Chastel)

Ancora della stessa Mostra (r. l.)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L 350
Prezzo del fascicolo letterario L. 200

Abbonamento cumulativo L. 2200
(Estero L. 3600)

ROBERTO LONGHI

PIERO IN AREZZO

ARCHITETTURA e pittura, per il diverso limite economico (nel primo caso, tanto più forte), non procedono quasi mai del pari. E sebbene fosse stato proprio il genio di un architetto, il Brunelleschi, a creare la più grande idea artistica del Rinascimento, la 'prospettiva', i pittori che ne parteciparono furono, per molti anni ancora, costretti ad accomodare le figurazioni entro vani costruiti ai tempi del 'gotico', e sia pur del gotico più vasto e calmo, in uso fra noi. Questo era già occorso a Masolino e a Masaccio, tra il 1424 e il '27, nel cómpito della cappella Brancacci a Firenze; questo avveniva ancora a Piero circa il 1452, quando gli si proponeva di continuare, nella chiesa gotica trecentesca di San Francesco ad Arezzo, la decorazione murale iniziata pochi anni prima da un mediocre e ritardato pittor fiorentino, Bicci di Lorenzo. La dominante verticale delle pareti non permetteva, intendo, quell'unità di concepimento e di effetto che sarebbe stata possibile in una cappella del nuovo stile o in una sala brunelleschiana; a parte la renitenza del Brunelleschi alla decorazione pittorica della sua propria architettura ch'egli, a buona ragione, considerava già abbastanza 'figurativa' di per sé stessa.

Di fronte alla necessità dell'accomodamento è perciò naturale che Piero, senza già provarsi nel tentativo contemporaneo e troppo intellettualistico del Mantegna in un brano famoso degli Eremitani (ciò che avrebbe finito per vanificare e addirittura abolire le figurazioni dell'ordine più alto), si attenesse invece al concetto masaccesco — e già giottesco — di tripartire l'altezza delle pareti in grandi rettangoli a sezione vagamente aurea, e sovrapporli in modo che su di essi, successivamente, secondo l'ordine del racconto, potesse levarsi o discendere l'occhio dello spettatore.

Questo occorreva dire del limite distributivo cui anche lo spettatore dovrà acconciarsi per la migliore intelligenza del ciclo aretino; rammentando cioè quanto maggior coerenza d'effetto verrebbe da queste scene ove le vedessimo, non sovrapposte, ma distese l'una accanto all'altra nell'unico ordine della nuova architettura. Ed è anzi lamentevole constatare che, invece che a Piero, la sorte di avere a propria disposizione, per la prima volta, un vano di architettura moderna dovesse toccare negli stessi anni o poco dopo

proprio ad artisti di tanto minori: ad Andrea del Castagno a Legnaia, o a Benozzo Gozzoli nella cappella di Palazzo Medici.

Un'altra osservazione preliminare verte sull'argomento dell'opera. Anche qui è un limite su cui l'artista figurativo è indotto a molto riflettere per farlo più discretamente colludere con la propria prevalente inclinazione formale. E, nel caso che ci riguarda, sarebbe intanto di gran peso sapere se il soggetto delle 'Storie della vera Croce' fosse già stato concordato, oppur no, con il medievalista in ritardo Bicci di Lorenzo, all'atto della prima commissione del '47. A giudicar dal favore che il fiorito argomento aveva trovato nella narrativa favolistica del tardo Trecento, da Agnolo Gaddi (Santa Croce) a Cenni di Francesco (Volterra), parrebbe potersi concludere affermativamente. Ma, in tal caso, è ancor più significante che un pittore nuovo e moderno come Piero della Francesca gradisse di continuare sulla traccia di quell'argomento già stabilito. E sembra illuminante rammentare che mentre, venticinque anni prima, sulle pareti della Cappella Brancacci, Masaccio aveva trattato una serie di fatti apostolici impugnati al loro groppo drammatico dal suo chiaroscuro tonante, Piero gradisca ora illustrare, nel coro di Arezzo, questo lungo e avventuroso romanzo creato dal medioevo in margine alla storia sacra. La interpretazione ch'egli ne dà, non contrasta punto a quel suo preventivo assentimento.

Quando, infatti, dopo avere enumerato, secondo la consecuzione della leggenda, le varie figurazioni — 'Morte di Adamo', 'Incontro della Regina di Saba e di Salomone', 'Remozione del ponte', 'Annunciazione', 'Sogno di Costantino', 'Sua vittoria su Massenzio', 'Tortura dell'ebreo', 'Invenzione e prova della Vera Croce', 'Battaglia tra Eraclio e Cosroe', 'Restituzione della Croce a Gerusalemme' — ci proviamo a scioglierle dalla connessione più strettamente illustrativa, a intenderle cioè senza l'aiuto delle didascalie tratte dalla 'Legenda Aurea', ci appare subito di gran significato che il loro aspetto non richiami che minimamente al nocciolo 'sacro' celato in ogni brano, e appaia, piuttosto, come una distesa epopea di vita laica, profana. La 'Morte di Adamo' non è che un naturale aspetto di quella vita greve, invincibilmente preistorica che è la vita rustica; il 'Ricevimento di Salomone alla Regina di Saba' e la 'Restituzione della Croce' sono due cerimonie regali; la 'Remozione del ponte' e la 'Invenzione della Croce' si risol-

vono in due brani di umile travaglio quotidiano; la 'Tortura dell'ebreo' è una scena di corrente costume giudiziario; il 'Sogno', un effetto di plenilunio sull'accampamento imperiale; le due 'Battaglie' di Costantino e di Eraclio sono parate vistose di moderni tornei.

Qui dunque pare svelarsi l'inclinazione fondamentale di Piero, quella di vedere e rappresentare il mondo come eterno e spiegato spettacolo. In confronto alla condensazione drammatica del mondo di Masaccio dove un manipolo serrato di uomini colmi di energia sembra intavolare le battute essenziali di una vita attiva sopra un palcoscenico serrato fra lume ed ombra, il mondo di Piero si svolge lucido come un drappo colorato che si avvolga di una fatalità più calma, indifferente: l'ora del mattino, il meriggio, la luna piena. Sotto questa perenne protezione ogni fatto si espone con naturale solennità nel vario teatro di architettura, di figure, di monti, di nuvole, di imprese, in una placata evidenza di forme gravi, ma sempre vestite di colore.

Solennità di spettacolo che non va, dunque, senza una meditata misura di stile. Ma, ad intender questa, occorrerà riandare brevemente come nella cultura figurativa del Quattrocento, fosse potuta crescere anche la persona di Piero della Francesca.

Nato intorno al 1410 a Borgo San Sepolcro, nell'alta Valle Tiberina, ai confini fra la Toscana e l'Umbria, non è dubbio che, da fanciullo, le sue prime impressioni d'arte, furono di Trecento senese. In quel secolo, la pittura di Siena usava risalire dalla Val di Chiana fino ad Arezzo e a Borgo. Il più bel dipinto della città natale e che resterà sempre negli occhi di Piero, era il fulgido altare di Niccolò di Segna, dedicato all'argomento (addirittura un emblema civico) della 'Resurrezione di Cristo'. O, s'egli scendeva ad Arezzo, piccola capitale della regione, il più bel dipinto del luogo era ancora il polittico di Pietro Lorenzetti in Badía. Così resistente, anzi, questa tradizione regionale di cultura, che, quando Piero stava già ad erudirsi in Firenze, l'incarico pittorico più importante per Borgo San Sepolcro (1437-44) toccava ancora a un pittore senese, il Sassetta.

Ma, a parte codesti ricordi d'infanzia, buoni per una critica 'ancestrale', il vero destino di Piero fu che la sua maturazione mentale, tra il '35 e il '40, avvenisse a Firenze. V'era qui da rimeditare ben altrimenti sulla sostanza dei fatti anch'essi antichi, ma ancora solenni, del Trecento locale e poi da prender partito di fronte ai nuovissimi del Brunel-

leschi, di Masaccio, dell'Angelico, di Domenico Veneziano. Per la parte più antica, la rimeditazione più profonda fu quella che certamente si applicò non su Giotto soltanto ma anche, e più, su quel Maso di Banco che, nel modo trecentesco, è già una previsione di Piero per la facoltà sovrana di trasporre in colore esteso e placido la massa e lo spazio limitato, ma certo, di Giotto maturo.

Quanto ai fatti moderni, per un giovane sempre più decisivi, nessuno meglio di Piero approfondì, anche in teoria, quelli che si riferivano alla nuova struttura spaziale del Brunelleschi, alla sua 'proporzione armonica' e al loro possibile trapasso nella misteriosa prospettiva dipinta. Vi si era provato Masaccio e in lui la funzione dello spazio era stata di palcoscenico per un'azione continua di insuperato vigore: il simile avveniva, lì accanto, nella scultura di Donatello. Così, la bellezza del colore trecentesco sarebbe sembrata un paradiso prossimo a perdersi, ove non fossero sovvenuti, assai presto, i grandi pensieri dell'Alberti, che, pur tenendo fede allo spazio nuovo e alla 'intercisione della piramide visuale', alludevano però a una possibile 'amistà dei colori' di cui erano già fulgidi esempi in Frate Angelico e in Domenico Veneziano: nel primo, mentre faceva rifiorire, sulla nuova profondità, la fiamma viva del colore trecentesco; nel secondo, mentre, con attenzione simile a quella del Van Eyck, ma in uno spazio più certo, scrutava il variare dei pigmenti sotto il raggio di una luce tutta nuova, non più trascendente, ma naturale, fisica, sebbene di preferenza rivolta ai favori della primavera. Non è dunque senza significato che, nel 1439, Piero appaia per la prima volta proprio in compagnia di Domenico Veneziano. Ma la sua meditazione è súbito di raggio anche più vasto; nella sua mente gia si abbozza la facoltà di una visione poetica come accordo cristallino di volumi regolari (egli scriverà molti anni dopo il Trattato 'De quinque corporibus regularibus') che, sul filo della prospettiva, vengano a esporsi in uno spettacolo fluente di colore calmo ed esteso.

Piero è già quasi pronto ad esprimersi verso il '45 quando riceve i primi incarichi dai concittadini di San Sepolcro. L'altare della 'Misericordia', ordinato in quell'anno ma condotto a termine lentamente ('45-'69), mostra accrescimenti successivi che dal Battista e dal San Sebastiano, ancora grevi di una plastica violenza masaccesca, procedono ad altre figure più calme di volume, più ricche di pigmento; e gli stessi aumenti sono anche nel 'Battesimo di Cristo',

oggi a Londra, nella 'Flagellazione' di Urbino, nel 'San Gerolamo' di Venezia dove i tratti di lucida verità vicina, tale da gareggiare con le supreme micrografie di un Van Eyck, si stemprano poi, nelle lontananze, in effetti liberi come di un luminista moderno.

Che nel 1447 i Bacci non possano ancora rivolgersi a lui per l'incarico degli affreschi aretini, e debbano ripiegare sul povero Bicci di Lorenzo, sta forse a indicare, a quell'anno, non tanto i limiti della fama di Piero quanto una sua probabile assenza dalla regione. Egli era forse già ad Urbino, come fu poi certamente a Ferrara nel '49 e a Rimini nel '51; ed è pur significativo che, negli stessi giorni, questa sia pure la strada dell'Alberti. Non occorre neppur ripetere che gli affreschi di Piero a Ferrara, oggi perduti, fondarono certamente uno degli aspetti principali della grande pittura del luogo, da Bono al Tura al Cossa al Roberti. Quanto all'affresco votivo del tempio Malatestiano di Rimini esso manifesta, già nel '51, la grande libertà del pittore nell'interpretare 'laicamente' il soggetto di devozione: un giovane tiranno che, senza abbandonare i suoi fidi levrieri, s'inginocchia al santo patrono, scelto fra i monarchi; e questi che lo accoglie in una reggia, non in una chiesa. L'ampiezza di intavolatura, sciolta da ogni precetto di centralità, la vastità dello spazio, e soprattutto la festiva solennità della partitura cromatica sono già quelle degli affreschi aretini che seguono di poco quella data.

Non si rientra infatti nel coro di San Francesco di Arezzo senza che si rinnovi in noi quell'antica contentezza che fluì, la prima volta, dalla rosa ineffabile dei colori pieni, chiariti, come felicitati dalla luce. Sembrano, in Piero, i colori nascere per la prima volta come elementi di una invenzione del mondo. Potrebbe anzi dirsi che, in quella rinascita del mondo visivo che fu veramente la pittura toscana del primo Quattrocento, se Masaccio ci diede il senso poetico di una forma attiva in plastica crescenza, Piero ci rese quello del colore di natura che per la prima volta si tinga all'arrivo del primo raggio di un sole appena creato. Per questo, forse, i suoi colori sono elementari come nell'iride o nelle vocali di un sonetto famoso.

Ma quando, a una seconda decifrazione, anche la forma viene a spiegarsi chiara e solenne, s'intende meglio che quei colori sono 'quanti', sono superfici misurate ed estese di una natura completa che si va squadernando dal profondo sotto il lume naturale. Come questa calcolata giunzione av-

venga per forza di una 'sintesi prospettica' che dapprima volge in terza dimensione una scelta di forme semplici e poi le riaggalla sul piano bidimensionale come 'prospetto cromatico', è, per l'appunto, il segreto della poetica di Piero cresciuta sulla rimeditazione, anche per la forma umana, delle stesse leggi che il Brunelleschi aveva tratto dalla misurazione degli edifizi antichi. Forme gravi, metriche, euclidee, 'regolari' insomma, ormai liberate dal loro isolamento di grafica tensione, com'era nel Brunelleschi e persino nel chiaroscuro lievitante di Masaccio. Per questo, le figure e le cose di Piero, in confronto all'ansiosa emergenza di Masaccio, hanno la gravità di posa, la indifferenza sovrana, la ritualità di gesto che ci richiamerebbero affatto a quelle dei bassorilievi egiziani o greco-arcaici, se poi non le vedessimo coinvolte in una dimensione profonda, avvolte da una luce, entrambe ignote all'antichità. Lasciando il passato per il futuro, sembra piuttosto che Piero preveda e pienamente realizzi, l'ancor lontano motto del Cézanne: 'quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plenitude'; motto che resterà incomprensibile, esoterico soltanto per gli adoratori esclusivi del rilievo ad ogni costo e della linea-forza.

E sebbene, anche dentro gli affreschi aretini, opera durata parecchi anni, non manchi il segno di un certo svolgimento interiore (per esempio le due lunette con la 'Morte di Adamo' e la 'Restituzione della Croce', eseguite certamente sul principio, hanno un'evidenza di margini lineari di sapor fiorentino, annullata poi nelle parti più tarde), si può dire non esservi brano della figurazione che già non risponda a questa esigenza di misura e di sintesi fra i due aspetti fondamentali della visione.

Chi, per esempio, si rivolga alla prima grande scena, distinta in due momenti, della 'Regina di Saba al ponte' e del 'Ricevimento nella reggia di Salomone', avverte bene come il grande rettangolo sia compartito equamente tra l'architettura a destra e il paese a sinistra, dove i due grandi alberi conici sanno pausare anch'essi lo spazio fino all'orizzonte montano. Il fatto è che lontananza e prossimità possono qui congiungersi nella nuova poetica. Ogni intervallo tra le figure si colma raso di colore pieno, sia ch'esso tocchi alla china del colle più lontano, sia che appartenga alla colorata parete, assai più vicina, dell'aula di Salomone.

Lo stesso nei particolari. Ecco, sulla sinistra, gli scudieri della regina a guardia dei cavalli. Un episodio, si dirà; eppure, nell'assieme dello spettacolo, tanto valido come le

parti dei veri protagonisti. Nessuna collocazione spaziale vi è intentata: all'inversione di posa dei due scudieri risponde l'altra dei cavalli; e l'inversione di forma riecheggia nell'ordine del colore inverso, come nei quarti di uno stemma: giornea blu contro giornea rossa; calze rosse contro calze bigie; due cavalli bianchi, due sauri; sella bruna, sella azzurra. Ma questa scacchiera alterna, spiegata, dei colori, non sarebbe senza la preventiva rivoluzione della forma fino al suo limite prescelto di zona metrica elementare, vuoi di faccia che da tergo o di profilo; o senza la negazione del plastico 'chiaroscuro' per una calma partizione di toni trasparenti che non diminuiscono anzi illustrano l'effetto cromatico. Ogni supposto intervallo, come ogni particolare ritorna allora al discorso più esteso: l'erba del prato, le chine dei monti si versano verdi e grigie, a pieno livello, fra i garretti, gli stinchi, le teste dei cavalli; una bocca equina si fende come un enorme frutto dalle labbra rosse dove i denti sono come gherigli bianchi.

Nel brano della Regina inginocchiata davanti al ponticello del Siloe le dame di corte fanno come un'abside attorno a lei: chiuse nella colata dei mantelli, luminosi come ghiacciai nel sole, rosa, verdi, bianchi, svolgono lo spazio prescelto col giro delle cinture, coi gesti di rituale inconscio, col garbo lento delle cervici maestose, con le fronti sbocciate come bulbi giganteschi sul fondo grigio delle colline.

Nella parte destra col 'Ricevimento di Salomone alla Regina' è invece l'architettura, a grandi lastre di marmo screziato, che colma gli intervalli nell'emiciclo delle figure. Nessun tratto drammatico: uno spettacolo di cerimonia regale e null'altro: un inchino, due mani che si piegano assieme; ma la tranquilla gravità degli astanti basta a fomentare il senso di un evento di gran portata. Attorno ai protagonisti, gli spettatori dei due sessi sono come statue chiare semoventi, chiuse nelle capsule elementari degli abiti: calzari triangolati, rossi, neri, bianchi; roboni scannellati come colonne antiche; mantelli a soppanno di colore inverso, mazzocchi, berrette cilindriche negli uomini /*tavola 1*/; nelle donne, tuniche a strascico misurate dalla cintola a rendere un garbo maestoso di anfore antiche, coronate dalle teste di terra tenera, luminosa.

L' 'Annunciazione', dipinta, si pensi, quando da gran tempo l'Angelico aveva ripiegato sull'umiltà smunta delle Annunciate di San Marco, assume invece anch'essa un tono così aulico, da aver suggerito più d'una volta che forse si

tratti di un annuncio divino ad Elena imperatrice. Ed è vero che, a giudicare dai parecchi ricordi di linea toscana che complicano qualche brano dell'opera, è possibile che Piero l'abbia dipinta anche innanzi la scena del 'Ricevimento' regale. Ma il peplo dell'Angelo cristallizzato in rosa sui peduli di rosso vivo, il manto della Vergine che fa cupola aperta a tutto il corpo, il capo che sormonta il collo cilindrico proprio come, lì accanto, sulla colonna, il capitello corinzio, la luce che gocciola sulle pieghe del velo come sulle corde brillanti di un'arpa, la partitura a grandi zone colorate dell'atrio dove si svolge l'annuncio, tutto è già nella nuova vasta poetica di Piero.

Sullo stesso ordine murale, il 'Sogno di Costantino' è già abbastanza famoso come primo 'notturno' nella pittura del Quattrocento. E non si nega che un desiderio di favole serotine o notturne fosse già stato fin dai tempi 'gotici', dalle vetrate rosse e viola delle cattedrali, ai miniatori di Borgogna, ai Van Eyck; ma qui è tutto nuovo il modo in cui Piero fa passare in natura il miracolo, come dicesse: che cosa di più miracoloso che un plenilunio in una notte serena dell'Umbria?

Il senso segreto del fatto soprannaturale è, intendo, suggellato per sempre sotto le labbra chiuse e le palpebre serrate dell'imperatore che dorme e sogna; quanto alle guardie che non levano il capo, e anche per noi spettatori, la visione ne diviene superbamente fenomenica proprio come uno squarcio improvviso di plenilunio mentre sbianca il già bianco cubicolario, candeggia le armature di bronzo delle due sentinelle impassibili, e si diffonde come pulviscolo luminoso nell'interno della tenda imperiale. Dal Van Eyck al 'Maître du coeur d'amour épris' e al Fouquet, da Raffaello al Caravaggio, al Rembrandt e al Seurat, questo è il notturno più 'naturale' che mai sia stato dipinto; e perciò, forse, fra tutti, il più magico.

Dopo questo insuperato 'plenilunio sull'accampamento', ecco Piero tornare, per contrasto estremo, al pieno giorno, anzi alla quintessenza solare, in quella 'Vittoria di Costantino su Massenzio' che, pur nell'ordine del racconto, segue immediatamente.

La sua distruzione parziale sul lato destro fu certo il più grave danno mai toccato all'antica pittura italiana, ma, anche dai suoi resti, v'è sempre abbastanza per intendere l'apparenza supremamente spettacolare di questa parata guerresca che, sfilando nel bel paese d'Italia, rustico e

senza tempo, viene a comporsi in un quadro còlto ad un apice di splendore.

È infatti l'ora in cui la cavalleria di Costantino, quasi sospinta dalla luce chiara, giunge sulla sponda del Tevere e, mentre l'imperatore leva sul cielo azzurro, in pegno di vittoria, la candida crocetta, trattiene i mirabili palafreni. Gli zoccoli, delicati come pianelle, soffiano dinnanzi a sé, quasi battistrada, un'ombra lieve e sull'incrocio dei garretti bianchi, grigi, bruni sbocciano alte, arcate, teorematiche le masse dei cavalli. Nel passo triangolato dura la sagoma del triangolo, nelle groppe rotonde dura la rotondità, riprovata dalla compassatura delle groppiere rosse e turchine. Su codesta nobilissima razza s'incastellano poi, inesprimibilmente civili, e non umani, gli arti, forbiti dall'armaiolo imperiale, dei guerrieri mostruosi e lucenti; levano nell'aria la spalliera formidabile degli elmi, la vela dello stendardo giallo e rosso dell'Impero e l'alberatura delle lance che rigano di verde, di rosa, di bianco il foglio azzurro del cielo già soffittato di nubi a frange luminose.

Come si componesse in antico, con questa parte, l'altra, oggi tanto guasta, dove, sulla destra, la cavalleria di Massenzio risaliva in fuga la sponda opposta del Tevere, è possibile arguire alla meglio da un povero ma prezioso acquarello /*tavola* 2/ eseguito dal Ramboux più di un secolo fa, ed oggi nella collezione dei disegni di Düsseldorf. A quei tempi riluceva ancora, intatta, al centro dell'affresco, la curva del Tevere limpido con le casette rustiche a specchio, come in una Provenza del Cézanne; ma anche dal poco che oggi ne resta, quella pausa solatìa, abbarbagliata dal sole, mostra bene a che grado di stempratura 'impressionistica' Piero sapesse spingere le lontananze in confronto alla meticolosa sedulità dei pittori nordici. L'arte del moderno 'plein-air' non è mai andata oltre quel punto.

Sull'altra parete, di riscontro alla scena del 'Ricevimento di Salomone', Piero scelse a rappresentare i due fatti di Elena imperatrice con l' 'Invenzione e la Prova della vera Croce', e la meditazione sul nuovo argomento poté fargli concludere che, ad onta dell'aulica protagonista, il racconto potesse svolgersi tutto all'aperto, tra campagna e città. L'esumazione delle tre Croci poteva, per esempio, ben convertirsi in un lavoro di sterro nei primi campi presso la città bassa, alle cui porte, sulla destra, la Prova miracolosa della vera Croce si svolgerà poi con la stessa semplicità di un'operazione di pesatura presso la barriera daziaria. Non già che

Piero dimentichi di segnare l'asse centrale che divide i due momenti e che cade anche qui, sullo spigolo scorciato, a ventaglio chiuso, del cornicione del tempietto policromo: ma questo, posto in secondo piano, non include già le figure come era stato nel 'Ricevimento', lasciando così al pittore la libertà di spaziare a sinistra sui colli arati, salienti verso la città alta, rossa e bianca, calcinata dal sole; a destra, di rammentare come s'entri ancora oggi nelle vecchie città di provincia italiane, dalle vie fosche ma col sole alle cantonate, le torri rosse quadre e la gran cupola candida che, vista di lontano, spinge subito a chiedere quale sia la strada per il Duomo */tavola* 3/.

Con ciò non si vuol dire che le azioni così narrate scadano di solennità, ma soltanto che, in Piero, la solennità par cosa naturale, spettacolo d'ogni giorno. Nella scena di sterro a sinistra, si opera, si addita, si osserva, si ascolta, ci si riposa. Il nano dell'imperatrice gradito ai 'gotici' come pretesto di divagazione burlesca, qui serve anch'esso alla partitura, così seriamente attende, anch'esso, all'azione; lì presso, le mani dell'imperatrice e del camerlengo si spiegano a rosa; braccia calme portano cose tali che meglio s'addentrino nello spazio come è delle due croci o del piccone di scorto sulla spalla del contadino. E, anche nei gesti più umili, la scelta è di grave naturalezza; come già vide il Vasari quando rammentò dello sterratore 'che sta con tanta prontezza a udir parlare Sant'Elena che non è possibile migliorarlo'. E una estrema purezza di tracciato è davvero in questo secco colono umbro, imbalsamato dal sole, mentre sostituisce all'appoggio d'uno dei piedi quel della vanga, con la perfetta concordanza tra l'uomo e lo strumento rurale che suole risolversi in segni di quasi simbolica sceltezza.

Anche la scena del miracolo, a destra, accorda, in libera gravità, architettura, cose, figure. Non è ormai bisogno di indicare che peso e che misura rivesta la Croce che, dopo il miracolo, sembra quasi trasferire un carico di spazio dal gruppo ginocchioni a quello in piedi; o che astratta costellazione creino gli archi, i cerchi e le strisce del tempietto colorato attorno alle figure intente alla loro 'geometrica preghiera'. Né si dica che questa è architettura di parata, buona per pittori soltanto; essa è piuttosto l'architettura di gusto albertiano che, da Rimini, trapasserà poco dopo a Venezia, quasi insieme con la pittura di Piero.

S'è già brevemente accennato alla più verosimile consecuzione fra gli affreschi aretini. In questa scena del miracolo,

il torso del giovane risorto, che sembra riproporre una posizione di arcaismo greco, tra Olimpia e Mirone, sembrerebbe quasi suggerire una lieve precedenza di esecuzione sulla scena opposta, del 'Ricevimento'. Ma occorre andar cauti perché l'insistenza sulla definizione lineare che sembra suggerirlo, potrebbe invece coinvolgere un problema di collaborazione, che si accenna, del resto, anche in altre parti dello stesso affresco, di qualità lievemente diminuita. È chiaro infatti che, soprattutto in un'arte a giunture invisibili, a sintassi intoccabile, com'è quella di Piero, un problema di trascrizione scade subito a uno di 'traduzione', con tutte le limitazioni che si connettono, anche in letteratura, a questo concetto.

Sarà dunque utile indicare definitivamente che le parti completamente autografe negli affreschi di Arezzo si restringono alla 'Morte di Adamo', al 'Ricevimento di Salomone', alla 'Annunciazione', al 'Sogno di Costantino', alla 'Vittoria su Massenzio'. In tutte le altre scene ebbero maggiore o minor parte i 'traduttori' dei cartoni del maestro; minore nel caso dell' Invenzione e Prova della Vera Croce'; maggiore nella 'Battaglia tra Eraclio e Cosroe' che segue, sotto la scena precedente, nell'ordine di leggenda.

Tocca dunque all'osservatore, ormai conscio della costante supremità delle zone autografe, lo sforzo di ristabilire, anche di fronte a questa 'Battaglia di Eraclio', il testo ideale com'era stato pensato, ma, purtroppo, non eseguito che in piccola parte da Piero della Francesca. Il cómpito è doveroso anche per vanificare le spiegazioni che vogliano fondarsi sul soggetto e così giustificarne (ma sempre a carico dell'artista!) la minore riuscita; e per concluderne anzi che soltanto per colpa della traduzione, la pittura italiana non ebbe qui di che degnamente contrapporre all'antica 'Battaglia d'Alessandro'.

D'accordo che, di fronte alla vittoria senza colpo ferire, alla parata fulgente della cavalleria costantiniana, il pensiero del maestro fu quello di dare qui, per contrasto, una battaglia in corso, anzi al suo colmo. Di qui si è voluto leggermente arguire che un simile soggetto di 'movimento' non fosse adatto all'impassibilità dell'artista. Ma il problema non era piuttosto d'intendere come potesse configurarsi un tale argomento nella meditazione di Piero? Egli pensava, da sempre, che il movimento non fosse esprimibile in pittura come azione in fieri, ma soltanto come battuta d'arresto che, nel suo stile, lo sorprenderà all'apice, senza più 'divenire'. Il figlio di Cosroe, vediamo, cade riverso, sgozzato in questo istante; ed è questo istante che sarà fermato per

sempre. Una lancia trapassa sul cielo; ma, per vederla, occorre che noi l'appuntiamo con lo spillo della prospettiva mentre fa teorema con altre, d'altra traiettoria, i cui apici sembrano ora scoppiare nella nuvola bianca. Un'altra si spezza in quest'attimo; eppure, caso meditatissimo, la spezzatura, a triangolo, coincide al millimetro con l'asse centrale di tutta la scena.

Siamo insomma all'antipodo della 'Battaglia dei nudi' di Antonio Pollaiolo, tutta mobilità in fieri. In Piero invece, questa 'strage quasi incredibile di feriti, di cascati e di morti' come la chiama il Vasari (ed invece composta, per chi li voglia contare, da non più che una quarantina di combattenti), è già 'divenuta', perenta. La battaglia è, in altri termini, 'finita' nel momento che, nello stile di Piero, poteva costituire l'acme dell'azione; specie di logogrifo colorato che procede dall'incrocio, dalla saldatura, dall'incastro continuo delle cose: cielo, nubi, terra; armi, imprese, figure. È insomma come una battaglia 'in vitro', veduta con una lucidezza crudele. Dalla chiarezza del semplice che era nella 'Vittoria di Costantino' Piero giunge qui alla chiarezza del molteplice; ma l'operazione e il risultato restano gli stessi. Provarsi a dire: dall'alto al basso o dal basso in alto; da destra a sinistra o da sinistra a destra. Tutte espressioni che non portano di fronte a questa struttura policroma, a questo coloratissimo intarsio, bloccato dinnanzi al nostro sguardo come un'astrazione appena incarnata. Ed anche il tempo che s'impiega a pronunciare: le nuvole, le imprese, le armi di volata sul fondale azzurro del cielo; lo stesso cielo che colma lo strappo nella bandiera; la gabbia intrigata del combattimento; i duelli singolari; le teste che stridono brune sulle groppe dei destrieri chiari, gli elmi bianchi, verdi, azzurri; le livree, gli scudi inquartati; le ferite che spicciano sangue come vezzi di corallo; è già un tempo troppo lungo per ripetere l'aspetto di quest'attimo di molteplicità, chiarito al suo culmine non esprimibile.

Questo si è voluto dire in rapporto a quell'autografo ideale che, nella realtà, venne troppo storpiato dalle diminuzioni del traduttore. E l'insofferenza di chi sa avvertirle, sia in questa scena che nella lunetta conclusiva con Eraclio che riporta la Croce a Gerusalemme, potrà soddisfarsi rivolgendosi ad altro affresco, questo sovranamente autografo, che il maestro dipinse negli stessi anni, forse proprio mentre i modesti aiutanti si affaticavano nella traduzione dei cartoni aretini: alludo alla 'Resurrezione di Cristo' di Borgo San Sepolcro.

È da lamentare qui che le tante riproduzioni del dipinto si ostinino a non includere la grande quinta introduttiva delle colonne corinzie che ci spalancano, con più illusione, questo nuovo spettacolo di magia naturale, a chiave simbolica.

Quanto al soggetto, che fra tutti quelli dell'arte sacra è il più trascendente, era stolto non attenersi a una rigorosa e quasi liturgica centralità: il Cristo che risorge è l'asse, il perno della stessa fede cristiana. Ma di che naturale dolcezza Piero sa avvolgere questa tremenda, immobile certezza! Come la luce di un sole che, dopo la lunga stagione invernale, rinasca in un'alba di aprile e il manto del Cristo che, in quel lume, si accende rosato, quasi che un albero di pesco sia fiorito segretamente nella prima notte di primavera. I guardiani del sepolcro, anche se il sonno, simbolicamente, si esprime in essi nei suoi traslati inconsci di agonia, di estasi, di beatitudine inerme, di attenzione alle cose segrete, dormono ancora nulla sapendo di quel che avvenne durante la notte. E l'alba, crescendo, accorcia ratta le ombre sotto i loro calzari coloratissimi, cangia in rosso le ombre della mantellina verde, sfiora i crini del giubbetto di pelle, e, sbordando dal manto del Risorto, stria di croco le nubi sulla chiostra montana già prossima a colmarsi di luce. Ed il Cristo, orrendamente silvano, quasi bovino, torvo colono umbro levatosi ancor prima dell'alba, poggiato un piede sull'orlo del sarcofago come sulla proda del campo, guarda contristato i luminosi poderi di questo suo tristo mondo.

Così, il severissimo argomento, senza nulla perdere della sua arcana efficacia simbolica, può divenire, nel pensiero dell'artista, una meditata coincidenza con il risorgere del nuovo sole sulla campagna italiana, in un trapasso di stagione.

*

Piero non andò oltre il punto rappresentato dalle parti autografe degli affreschi aretini e dalla contemporanea 'Resurrezione' di Borgo. Le opere più tarde che qui non ci tocca di rievocare, dalla 'Maddalena' di Arezzo, all' 'Ercole' del Museo Gardner, al celebre dittico dei Duchi di Montefeltro agli Uffizî, alla pala di Perugia, ai molti resti del polittico Agostiniano di San Sepolcro, all'altare Urbinate di Brera, alla 'Madonna' di Sinigallia ora ad Urbino, al 'Presepio' di Londra, ci portano fin verso l'80, rivelandoci sì le variazioni instancabili di un grande spirito meditante, ma senza tuttavia raffigurare accrescimenti effettivi oltre la sua prima grande invenzione poetica di Arezzo.

A chi dunque, ricollocatosi al punto degli affreschi aretini e della 'Resurrezione' di Borgo, e cioè tra il '50 e il '60, si provi a dilatare lo sguardo nello spazio e nel tempo, apparirà, in breve, dove e quando quella grande poetica abbia più e meno portato e diramato.

Per il meno, quando si ripensi alla sorte della contigua pittura toscana quattrocentesca dopo l'assenza di Piero e la morte di Domenico Veneziano, e si rammenti che, in quello stesso decennio, Firenze non sa offrirci che gli affreschi del Castagno o quelli del Baldovinetti o quelli pratesi di Filippo Lippi o di Benozzo a Firenze e a Montefalco, è presto chiaro che diminutiva diversione grafica e formalistica vada preparandosi nella pittura fiorentina, da quegli anni; ed è allora che la carenza di Piero in quel contesto storico non può non suggerire la necessità di storica diminuzione per taluni valori fin qui troppo celebrati; fermo restando tra il '70 e l'80, ma su strade diverse, il grado del Pollaiolo, del Botticelli e di Leonardo giovine.

Ben altrimenti portante appare invece la sicura comunicazione posta dall'arte di Piero con quella 'pittura per antonomasia' che sarà, in breve, la pittura veneziana. La singolare deviazione archeologica e accademica del Mantegna dopo il '60 nulla osta all'accordo profondo che, poco prima del '75, si stringerà fra la visione di Piero e quella dei grandi pittori di Venezia. Ed è ancora l'accordo tra le forme e i colori, trovato da Piero sul fondamento della 'prospettiva', che facilita l'apertura del famoso 'colorismo' veneto e apre la più piana introduzione all'epica spaziosa ed accesa del Bellini, di Antonello, del Carpaccio; via via fino alla felicità di Tiziano giovane e, ancora, del Veronese.

Assai più tardi, dopo la lunga interruzione che, per più secoli, ha i nomi generici di 'barocco' e di 'romanticismo', quelle antiche supreme ricerche di misura formale e cromatica, riaffiorano, per vie tortuose o non ancora recuperate, nei ricostruttori che accompagnano o seguono alla tenera poesia dell'impressionismo: in Cézanne, in Seurat, in qualche aspetto del 'sintetismo'. Qui è la storia segreta, anche se inconscia, del temporaneo ritorno a Piero della Francesca non tanto dei critici, che questo importa meno, ma degli stessi artisti.

Questa interpretazione degli affreschi di Piero in Arezzo ha un testo simile, non identico, a quello preparato per accompagnare un album di tavole a colori della Casa Editrice svizzera Iris; ma, perché esso apparve soltanto in lingua straniera, penso di poterlo presentare qui, riveduto e corretto, con qualche utilità del lettore italiano; che, mi auguro, vi troverà più chiarezza e semplicità che nella vecchia analisi del 1927, *un po' troppo, come io stesso la definii, 'collet monté'.*

r. l.

1 - *Piero della Francesca: particolare di una figura* *Arezzo, San Francesco*

2 - J. A. Rambaux: copia c. 1840 dalla 'Vittoria di Costantino' di Piero d. F. prima della parziale distruzione
Düsseldorf, Kgl. Akademie

3. - Piero della Francesca: sinopia di possanza

Arezzo, San Francesco

4a - *F. Giani: 'il Romitorio Pittorico a Montmorency'* *raccolta privata*

4b - *F. Giani: 'la Villa Aldini a Montmorency'* *raccolta privata*

5 - F. Gran[illegible] 'passeggio fuori della porta di Forlì'

raccolta privata

6 - F. Giani: 'scena di uccisione' *raccolta privata*

7 - F. Giani: 'il Riposo durante la Fuga' *raccolta privata*

8 - F. Gianiz 'la Natività della Madonna'

raccolta privata

GIUSEPPE RAIMONDI

FELICE GIANI, O DEL ROMANTICISMO

È DA TEMPO che cerchiamo di chiarirci le ragioni, o almeno gli indizi certi, per cui sentiamo che un abisso è scavato fra l'arte che incomincia con la Rivoluzione, e si completa nel periodo dell'Impero, e quella che in Europa si era fatta prima della Rivoluzione. In quell'abisso, non solo metaforico, son sepolte ideologie, religiose e pratiche, morali ed estetiche, il cui odore di putrefatto ancora si spande sul mondo. Ma da un odore di morte non si dà nuova vita all'umanità. Una Rivoluzione politica contiene tanto di ragioni morali ed estetiche quante il cuore dell'uomo ne può contenere. E fu la Francia, come si sa, che mise mano per prima a scavare quel vuoto; così come essa ebbe la grande parte nel costruire una nuova civiltà, al di qua del vuoto. Importante vuoto, costeggiato ancora da Watteau, da Fragonard, che l'adornavano e mascheravano dei boschi d'arcadia e delle sete della società borghese, da cui s'agitava già uno spirito, uno spettro di 'verità umana', ma fredda e quasi incapace di senso, di calore umano, di affetto nato dai rapporti famigliari e sociali. In quel vuoto composto e rettificato secondo le regole di un'architettura veramente cartesiana; in quello spazio di difficile esistenza sociale, in quella terra-di-nessuno, che si stende dall'epoca barocca e rococò, dall'ancien-régime dell'arte, all'89, uomini di spietato, lucidissimo intelletto, fondano opere perfette di stile e di ambizione teorica, che tengono della denuncia e della confessione, e continuano ad occupare di orgoglio e di rimorso le generazioni dei due secoli successivi. Sono l'abate Prévost di 'Manon Lescaut', il colonnello d'artiglieria Laclos delle 'Liaisons', il pittore pastellista La Tour; il Voltaire dei Racconti. In Prévost, uno spirito ordinatissimo di accusatore, che ha sepolto ogni passione. Di Laclos, il ritratto che tracciò un contemporaneo: '*Laclos, homme froid, spirituel sans être aimable*', eguaglia il ricordo lasciato da Poe nei cittadini di Filadelfia. La Tour, le sue matite a colori, il suo segno preciso, acre, secco, con cui immagina dei volti umani, senza più vita né corpo, si asciugano, indelebili, e restano nel tempo, ammonitori, come l'inchiostro sbiadito ma acido del signore di Voltaire. L'Italia, intanto, diffon-

deva per l'Europa, stordita, annoiata e incerta, le tele di Rosalba Carriera e di Antonio Canal. Quelle di Pietro Longhi, purtroppo, restavano nei salotti, nelle spezierie, nelle botteghe di caffé, non intese (così commoventi nella loro portata civile, sociale) da una nazione distratta. Incominciata dal tempo di Racine e di Pascal, una teologia delle passioni umane, uscita dagli schemi e dai mascheramenti che la matematica morale cartesiana ha strenuamente sostenuto, cerca adesso dei cuori, degli affetti da suscitare, da infondere nella vita degli uomini.

Bisogna ricordarsi di Vauvenargues, e delle sue massime, cioè delle note che egli scrive, negli intervalli fra una campagna e l'altra, e negli spostamenti del suo reggimento, con un modo così nuovo e toccante. Perché veramente la rapidità, e il coraggio, la generosità e verità del suo stile, sono espressi ed incisi, come usano i pellegrini intagliare il bastone che li accompagna nel viaggio. Solo che questo ramo, è di carne viva. E se l'espressione di un'esperienza di dolore, e di pena reale, raggiunge gli accenti di un'eloquenza e di un orgoglio ineguagliabili, occorre riconoscere che la sofferenza umana non va esente da uno spirito di modesto stoicismo quotidiano. I ritratti, più che immaginari, alterati negli attributi, si allineano in una galleria, in un pantheon famigliare, come nell'archivio della vita degli uomini. Non senza un tratto, una impazienza e una franchezza un poco militare. Il pensiero di un tale uomo, disperato e sereno, si avverte di quanto anticipi l'avvento di una Rivoluzione. Di tanto, quanto la sua capacità di osservarsi, e di osservare, fu giusta e libera, anche nel dolore e nell'ingiuria. È una tale severità e concisione che danno alle parole, allo stile, alla passione politica e morale di Saint-Just un tono antico, e un cosciente entusiasmo lirico, quando, in un biglietto-di-servizio, scrive alla Municipalità di Strasburgo, il 25 brumaio dell'Anno Secondo: 'Dix mille hommes sont nu-pieds dans l'armée; il faut que vous déchaussiez tous les aristocrates de Strasbourg dans le jour, et que demain, à dix heures du matin, les dix mille paires de souliers soient en marche pour le quartier général.' Che può restare, come prova della capacità anche poetica di un secolo. Di questo sangue, di questo spirito volevano vivere l'arte e la civiltà che, tra la Rivoluzione e l'Impero, agitarono la mente dell'Europa. Una morale di grandezza e di semplicità classica. Troppi marmi romani rispuntano, in quegli anni, sotto gli aratri dei coltivatori. Da una nuova civiltà, nasce una nuova

estetica. Era fondata sulla volontà e sull'immaginazione, anche se si appellava troppo spesso alla natura, e credette di affermare un'arte di assoluto rispetto alla realtà. Per allora, ne fu il San Paolo, Luigi David, pittore e figlio di fabbro e commerciante in ferro.

David venne dunque in Italia, 1774; e si sa il colpo che furono, per lui, Roma e l'antichità romana, gli scavi di Napoli. Ma poi, fu a Bologna; ammirò i Caracci, e non si staccava mai dallo stendardo della peste di Guido. Strano destino, quello di codesto istintivo e passionale dell'arte, di codesto grande empirico. Il suo temperamento, culturalmente, di distruttore, e insieme di assimilatore fanatico, trovò nell'epoca in cui visse i motivi storici e politici che lo giustificassero. È naturale che adottasse precipitosamente tutta la rettorica archeologica di Roma e dell'antichità, oltre che per abbattere la poetica e l'ideologia del Settecento, soprattutto per far passare e accettare le vere ragioni della sua arte, le sue novità in senso 'realistico', e perfino romantico. È fatale che la sua arte, seppellendo tutti i prodotti occasionali del neoclassicismo; e funzionando quasi da separatrice nel campo della pittura romantica, si applicasse senz'altro ad essere l'indicazione, la lezione, l'ammonimento per una grande parte dell'arte francese, quella che appunto si battezzò 'realistica', ed ebbe il suo capo scuola in Courbet. Perché è certo che gli astanti e testimoni dell' 'Enterrement à Ornans' sono i figli precisi di quelli che, in feluca o a capo nudo, ci guardano dalla grande tela del 'Sacre'. E in quanto a crudezza e acerbità realistica, basta ricordare, più che i dipinti, i disegni, come il doppio ritratto dei coniugi Lenoir, datato 1809; ma raffigurante modelli in uno stile pittorico da Comune del 1870. Questo è il contrasto, il dissidio appassionato del cuore e della mente di David; questa la lunga portata del suo lavoro, che sembra ricongiungere, alla nostalgia morbida di Boucher, la forte volontà plastica di Ingres, e la tragedia intellettuale di Delacroix.

Ed ecco, nel 1782, che David ritorna a Roma. Dopo le visite alle opere dei già noti bolognesi e di Guido; dopo le Stanze e la Sistina, furono le uscite, la mattina, ad appuntarsi motivi della Colonna Traiana, dell'Arco di Tito, e di ogni pezzo dell'antichità romana. C'era con lui, Piranesi; ma pochi gli italiani, in genere. Forse quel Matteo Toni, allievo del lucchese Batoni, quasi ignoto quanto rinomato, lodato il maestro. E dovette essere, da qualche parte, in qualche accademia od osteria, un giovane piemontese, al-

tro discepolo del lucchese, di nome Felice Giani. Il giorno che, nel maggio '84, all'École de Rome, David tirò la tenda dalla sua grande tela degli 'Orazi', tra l'ossequiosa meraviglia dei presenti, dovette contare pur qualcosa per il giovane Giani. Nel dipinto, ispirato dal classicismo di Corneille, e già esprimente un contenuto morale di dignità civica da Enciclopedia di Diderot, il Giani, cresciuto alla scuola bolognese dei Gandolfi, e a quella arcadico-cattolica del Batoni, dovette avvertire, sotto la 'macchina' della composizione, un segno, un annuncio di una libertà nuova per l'arte. E interpretarla, fin da allora, per quanto si adattava al suo temperamento, più in senso 'grafico', quasi, che propriamente pittorico. E quell'intreccio di gambe, di braccia, di spade, ritornerà, nostalgico, nelle infinite variazioni delle sue 'guerresche', tracciate, con grossa penna, all'inchiostro di vetriolo. Che cosa poterono dirsi, se, come credo, si parlarono, il futuro Convenzionale, ritrattista tragico di trucidati, di ghigliottinati, e il giovane piemontese e presto faentino? Parlarono d'Italia e di Francia; di Michelangiolo e di Boucher; e del grande Poussin, forse. Avrà il piccolo Giani accompagnato il prix de Rome all'accademia di San Luca per la sua 'Scena' premiata l'anno prima, o a vedere il 'Sansone e Dalila', che in quei giorni spediva a Parma? Questo ultimo quadro, dice Roberto Longhi, 'è tutto fuor che Davidiano'. È giusto, e controllabile. Le opere che rimangono del Giani, e forse andranno aumentando col tempo, mancano spesso di documenti riferentisi all'epoca. Quelle documentate, e qualcuna datata, tutte posteriori alla data, pure significativa, di quel 1784. Le decorazioni faentine, e quelle bolognesi, fondamentali per la storia del Giani, tutte posteriori a quella data, secondo le citazioni del Golfieri e del Corbara. Ed in queste opere, come nei piccoli dipinti, e acquarelli, e i numerosi disegni rintracciati dai collezionisti, è visibile l'applicazione di un'idea estetica molto conseguente, anche se non priva di riprese e di ritorni, o di rivolgimenti, da sue maniere precedenti. Sono, cioé, cose tutte chiaramente raggruppabili sotto l'insegna di uno stile classicheggiante, preromantico, o romantico, o fantastico che dir si voglia. Negli otto o dieci anni, precedenti il 1784, sarà stato pittore strettamente o genericamente gandolfiano, o batoniano, ecc. Sarà stato, come fu, un artista fortemente consapevole dello stato di disagio e di impazienza, di crisi sentita e sofferta per le condizioni di un mondo e di una civiltà che stavano finendo, di altri che erano già in via di

nascere. Solo che l'Italia non ebbe, anche umanamente e culturalmente parlando, nè un Danton, né un Saint-Just. Di qui a tre anni appena, nell'87, in un discorso pronunciato in lingua latina Danton dirà: 'Maledizione a coloro che provocano le rivoluzioni; maledizione per chi le fa'. Parole che superano, tragicamente, la propria portata politica. Un artista, in epoche tali, non può che sentirsi semplice uomo tra gli uomini, e dividere il destino di questi. Può sembrare simbolico, e non era che predestinato, che, in alcuni amici, e studiosi e conoscitori, ci ritrovassimo a raccogliere le poche opere sopravissute di Felice Giani; questo dissepolto da un tempo tanto grande e fatale anche per l'arte da venire. Opere che si concludono, oltre gli affreschi e le decorazioni confermate dai documenti e dalle testimonianze, in una diecina di pitture e forse in venti o trenta disegni. In parte, resi noti, sui fogli di questa medesima pubblicazione, dai due studiosi già ricordati; a cui noi abbiamo da aggiungere qualche altro non trascurabile pezzo. Una differenza sarebbe da osservare tra lo spirito del cosidetto neoclassicismo italiano, e quello che sostiene le opere di altre nazioni, in particolare la francese. Il neoclassicismo italiano, così in arte come nelle lettere, si appoggia su una consuetudine di affetti e di tradizioni popolari trapassati in stile e in forma intellettuale, ma ancora, si direbbe, trepidi delle passioni, felici e ansiosi nelle speranze e nel ricordo di un passato vissuto in comune da tutti gli uomini. Per l'artista italiano, la natura è tutta nell'uomo. È nell'artista di Francia, o d'Inghilterra, specie in codesto momento della storia umana e civile, l'audacia e la volontà d'interpretare ogni sentimento e ogni azione dell'uomo secondo le regole della fantasia e dell'immaginazione, sull'autorità delle quali egli ha costruito una nuova morale e una nuova estetica. Dal contrasto di queste due mentalità, che ebbe a svolgersi più nelle opere dei Francesi e delle nazioni del Nord europeo, che non da quelle italiane, ebbe origine la tendenza a ridurre, sotto l'insegna neoclassica e sotto quella romantica, ogni manifestazione dello spirito e della pratica dell'arte. E come il Romanticismo letterario, esemplificato in Hölderlin, in Goethe, in Coleridge, in Keats, impresse di un'orma riconoscibile l'opera di Géricault, di Delacroix, di Daumier, il suo fermento non sembra spegnersi, troppo presto, nel secolo. Quando Cézanne, porta la sua tela sul 'motif', davanti i paesi di Provenza, egli interroga, ansiosamente, ancora con anima di 'romanticismo plastico' le forme misteriose della natura.

Per restare a Giani, questo contemporaneo di William Blake, alle sue carte segnate furiosamente di inchiostro nerissimo, alle sue pareti coperte di colore acceso e soffocato, pare che egli non ammettesse altra contemporaneità e modernità di avvenimenti e di passioni, all'infuori di quella della storia greca e romana, intese quasi come una fuga dal presente storico. (Che egli finisse per lavorare in Francia, e vi ritornasse, quasi a farsene una seconda patria, non fu solo l'occasione napoleonica). I suoi temi, che egli aveva volontariamente prescelto, saranno la storia di Amore e Psiche, la morte di Fetonte, la morte di Seneca, l'educazione di Bacco, Apollo e Minerva, Giove e Ganimede; ma come se, codesti simboli, egli li ricavasse dalla passione della propria mente. Una simile costanza nella 'tipologia' dell'anima lo colloca senz'altro tra gli anticipatori dell'arte romantica.

Difficile è rintracciare, nell'opera di codesto pittore, e alla luce dei pochi documenti e testimonianze attendibili, un percorso sicuro, e punteggiato cronologicamente, della sua attività. Le tempere nei palazzi faentini e bolognesi (finché qualcuno non avrà tentato la riscoperta delle traccie del suo passaggio nelle ville e nei palazzi napoleonici di Francia) sono ancora il solo valido appoggio cronologico per una tale ricerca. Il caso ha voluto che noi rintracciassimo quattro disegni, dell'anno 1813. Raffigurano una villa di Montmorency, evidentemente destinata dall'Imperatore a essere casa di riposo, o di ritrovo, o asilo, per artisti. Dice, in due di essi, la scritta autografa del Giani: '*Villa Aldini in Monmoransi Romitorio Pittorico*, 29 *giugno* 1813' /*tavola* 4 *a*/. E, la data, ripetuta, in chiare cifre, sulla fronte della casa del custode, presso cui sostano, in conversari, personaggi accoppiati; o solitari, immersi in meditazione, e donne che attingono acqua da una pozza. In un altro dei quattro /*tavola* 4 *b*/, è la veduta della Villa, sul fondo di un orizzonte di pianura, avendo sul davanti una larga spianata, coltivata a giardino, dove sostano, all'ombra di alti faggi, gli ospiti in riposo, allungati sulla terra, rappresentati nel modo, plastico e illustrativo, così rapido e scorciato, proprio di Daumier 'grafico'. Ai quattro precedenti, si lega, per il comune carattere di un patetico romanticismo inglesizzante, un quinto disegno: '*Ameno passeggio fori dalla porta di Forlì*', dice la robusta calligrafia di mano del Giani, posta sotto il paesaggio /*tavola* 5/. Un bosco di pioppi costeggia il fiume, una strada lo attraversa, dove alcuni forlivesi (è domenica, di mattina) giocano alle boccie. Uno, in piedi, legge. Tre,

sdraiati, conversano. Delle donne risciacquano il bucato nel fiume. (Esiste, tra i frammenti e appunti di Chénier, ritrovati nelle carte, questo, di una plastica, figurativa efficacia: 'Il en faut faire une [delle bucoliche] intitulée *le lavoir* en imitant Nausicaa, et le premier choeur de l'Hippolyte, de jeunes filles lavant leurs habits et ceux de leurs frères, afin que les beaux esprits parisiens aient de quoi rire; ils les appelleront *les blanchisseuses, qui viennent laver leur chemise*; et beaucoup d'autres gentillesses'. Si dice questo, anche per i begli spiriti italiani del tempo nostro).

I toni, la luce dell'ora, le pause nel silenzio, nelle calme azioni dei presenti, sono già da idillio leopardiano. Ma le ombre tra il verde, la pace degli alberi, il poco di prato, stanno come una pagina di De Quincey, quando ricorda le pianure presso le case di Wordsworth e di Coleridge. Colore della terra inglese, rimasto nelle tele, nei fogli di Géricault, a cui sembra avvicinarsi, anticipandolo, la truculenza scenica, elisabettiana di questa '*Scena di uccisione*' /*tavola* 6/ che, per un confronto con Géricault, reca qualcosa di più della suggestione letteraria e di soggetto. Confronti nello stile, nello spirito, che ha rotto gli schemi neoclassici, per attingere vita e qualificazione dalla passione romantica, la più composita e difficile delle 'passioni' intellettuali. Roma e Michelangelo, e Italia del Cinquecento ammalano il sangue malinconico di Géricault. Violenza dell'idea, durata faticosa del sogno. Giani, meno libero, meno grande, si irrigidisce in tali passioni, cercando di placare, nella creazione di un mondo di simboli e di immagini dell'antico, il suo implacabile sogno di classicità. Di codesta dolce, continua ispirazione egli coprì le carte, i fogli, le pareti preparate a calce. In due disegni, intitolati: 'L'educazione di Bacco', 'La morte di Fetonte', il segno della grossa penna sembra intagliare il motivo, musicalmente, nello spessore di un avorio, inciderlo in una cera tenera; mentre la composizione si snoda, agevole, come nel fregio di un marmo antico, e in una interpretazione da Poussin romano. Che è un modo, di esser 'classico' secondo l'eloquenza mimica e recitativa della tragedia di Racine e di Corneille. E in Giani, e in David: con in più Talma. Rimane il bozzetto di un sipario che Giani progettò per un Teatro romano; rimangono idee e abbozzi di composizioni del genere, attraverso i disegni; e in particolare rimane un grande disegno, per un teatro, dove Apollo e le nove Muse si inseguono e danzano, con notevole effetto 'realistico', quasi in un ballo all'aperto, conce-

pito da Courbet. Ho detto che Giani, irrigidisce e fissa la propria forma; deve essere, quanto più l'ispirazione è profonda, l'espressione meditata. Così la composizione prende del visionario e dell'estatico. Non per nulla, Blake mandava fuori le sue stampe, in quel giro di anni. Giani congiunge allora, al rovello, all'ansia michelangiolesca, di così alta commozione, una calma 'stoica', una placidezza statuaria da stile di Tacito. Una pagina di timbro stoico è la 'Morte di Seneca': un foglio, disegnato con mano anziana e ferma, preparato all'acquarello, con toni di rame e di bronzo, su cui, a pastello, sono inseriti, distesi, dei gialli, dei verdi, dei rosa, degni di un muro antico dipinto.

Ma veniamo ai pochi dipinti, da noi ricuperati, di questo misterioso, preoccupante Giani. Due di questi, sono i modelli, probabilmente, di due pale, o composizioni mai eseguite. Il '*Riposo durante la Fuga in Egitto*' /*tavola* 7/ e la '*Natività della Madonna*' /*tavola* 8/. Più attirante, quest'ultima, cosparsa di attributi, di allusioni ad un Oriente napoleonico. Figure di sfingi forano il buio del fondo, e Gioacchino spalanca le braccia, varca la soglia di una porta egizia, o greca. Se l'impianto può ricordare perfino quelli caracceschi, o gandolfiani, la materia, il colore, lo spirito dell'espressione plastica, sono bene nuovi, francesi, 'direttorio' addirittura. La portatrice dell'anfora, veste, pare uno scherzo, la bandiera tricolore della Rivoluzione. La stesura è rapida, felice, fulminea. Non c'è pasta cromatica; c'è grafia, segno colorato. Di qui si può arrivare presto a Manet, a Lautrec. (Si grida: Lautrec, davanti alle due, stupefacenti tempere faentine di Palazzo Gessi). Così conferma una osservazione dei modi, delle soluzioni più propriamente pittoriche della forma. Mentre, nel primo bozzetto, la parte superiore, con gli angeli aerei e sospesi, sforzerà la memoria a ritrovare motivi di decorazioni di Delacroix. Si dice per puro e stretto riferimento alla realtà della pittura; e non è allargamento rettorico. A fianco, o poco dopo di questi due, si può collocare il '*Priamo avvertito della morte di Ettore*' /*tavola* 9/, di violenza e furia veramente blakiane; gonfio di suggestioni celtiche, tipo Ossian, tipo notti di Young. Una violenza di sensi, un ribollimento di sentimenti, nel contrasto fra il gruppo raciniano intorno ad Andromaca disperata /*tavola* 10/ e il gesto impetuoso del vegliardo che insegue la dea volante. Anche qui, nel fondo, motivi, rapsodie dell'oriente di Champollion e di Bonaparte. La grandiosa, epica scenografia davidiana non ne pare estranea.

In quanto all'altro dipinto /*tavola* 11 *a*/, di argomento forse virgiliano, dove un uomo assorto abbraccia il giovinetto Amore, nella pienezza autunnale della sua arte, echeggia della classicità elegante e patetica di Chénier. Splende, calmo e meditato, come un frammento conchiuso di antologia. Di qui, il passo all'elegia moderna, dolorosa di Géricault, al racconto romantico e sinfonico di Delacroix. Il colore è dorato, soffuso di ombra, cercato nei più dolci echi dal tempo, dalla stagione, dalle passioni umane. Amore ha la grazia correggesca di un fanciullo di Prud'hon. L'uomo, la statura di un popolano di David. Nomi, persone della storia pittorica di Francia si rincorrono sotto la nostra penna; e la confondono, la sospendono. Finché giungiamo alla piccola '*Sacra Famiglia*' /*tavola* 11 *b*/, che, dipinta verso la fine della vita di Giani, ha, se non sbaglio, un sapore pungente di addio. Alla donna, giovane, e al piccolo in braccio alla madre, sta vicino il marito; un anziano, malinconico uomo, già calvo. Ci guarda l'uomo, con gli occhi attenti di un autoritratto. E sembra dire: 'Come è arrivato tardi, il nostro bambino.' Alle spalle della famiglia, affiora il capo, il profilo giovanile di un uomo. Il padre, il solito Giuseppe, avvolto nel suo vecchio cappotto, nel suo mantello di Romagna, buono per la tramontana d'Appennino, che soffia fin nelle case di Faenza, ricorda il tempo della vita, e l'arte, e i sogni, e le speranze, così presto passate. Correva l'anno 1820; o il principio del '21. In quel tempo cessava di vivere, in Roma, il poeta inglese John Keats. Proprio a due passi dalla casa di Giani, in Piazza di Spagna.

FRANCESCO ARCANGELI

IL LIMBO DI CONSTABLE

Nell'ultimo decennio del '700, la fortuna della pittura di paesaggio stava tramontando in Europa: morti o al declino estremo i paesisti e vedutisti veneti, Fragonard e Hubert Robert erano ormai ai margini della Rivoluzione trionfante che, ammantata di panneggi neoclassici, imponeva un gusto austeramente umanistico. A Frago toccava la sorte singolare di lasciare un figlio pittore di storia, e davidiano. Naturalmente declinava una forma d'arte che, per quanto a fine apparentemente decorativo, e sotto la veste della 'specialità', aveva assun-

to il significato, in alcuni grandi spiriti del '700, di un contatto diretto con gli aspetti per nulla platonici e ideali del mondo visibile, col volto vero della natura. Ma ai margini del mondo europeo, che da secoli era, per l'arte figurativa, soprattutto mondo latino, maturavano, al nord, fatti nuovi, impreveduti. Negli anni in cui Constable, il figlio del mugnaio di Bergholt, si stava lentamente educando alla pittura, era il concetto stesso e il sentimento di natura che stava mutando. Della rinascita della pittura di paesaggio in Inghilterra, con altro peso morale, Constable fu il protagonista; ed è giusto considerarlo, sia pure in frammenti di lettera o in brani di conferenze incompiutamente conservati, l'estensore d'una nuova poetica del paesaggio. La poetica, anzi, prevenne le opere. Ancor timida la sua arte, in una lettera notissima del maggio 1802, scrive all'amico Dunthorne: 'Son due anni che rincorro pitture, che cerco la verità di seconda mano. Non ho cercato di rappresentar la natura *con la stessa elevatezza mentale* con cui son partito, ma ho preferito cercare che le mie opere assomigliassero a quelle degli altri... Tornerò a Bergholt, dove tenterò di riuscire in uno stile schietto e semplice nel render le scene che fermeranno la mia attenzione. Alla mostra, c'è poco o nulla che valga la pena d'esser veduto. *C'è posto abbastanza per un pittore naturale*. Il gran vizio di oggi è la *bravura*, che è un tentativo di fare, scavalcando la verità.' A trent'anni di distanza, le posizioni espresse nei discorsi del Reynolds, per cui la rappresentazione fedele della natura era povera, arida cosa, son capovolte: è proprio questa che, ora, richiede e impone ad un tempo elevatezza di mente. Dipingere un paesaggio non è più affare di fedeltà servile, e quasi inutile, ma atto di elevato ordine morale, e religioso. A queste idee e propositi paiono legarsi alcuni dipinti del Constable di questi anni: citerò la 'Scena di valle alberata' del 1801, al Victoria and Albert di Londra, e del 1804 'Ruscello, alberi e prati' (raccolta Sadler). Son quadri pressoché senza taglio, dipinti con una mente che par davvero scevra di preconcetti culturali. Constable vi descrive il paesaggio con una così umile, paziente dedizione da anticipare l'anonimo naturalismo, e quasi l'occhio fotografico di tanta pittura paesistica dell'800. Per sua fortuna restano episodî isolati, ché la sua poetica di fedeltà alla natura vi si rivela, al di qua di ogni più indispensabile concetto di stile, per ingenuo eccesso. Ma sono importanti perché nascono da una idea della natura nuovamente, moderatamente cristiana: la natura, un'entità

sacra da rispettare, il ricettacolo più profondo di ogni idea di vero e di bene. Moderatamente cristiana, ho detto; ché occorrerà subito aggiungere come la poetica di Constable per tutta la vita, e la pratica della sua arte per almeno un ventennio non sbordano mai nella religiosità tormentosa, inquieta, nella tensione verso un fine irraggiungibile, segreto, che son proprie del primo e più intenso romanticismo. È ancora in lui qualche cosa dell'ottimismo illuministico nel considerar la natura. Se ne rendesse conto o meno, Shaftesbury e Rousseau non eran passati in vano, per lui. Nonché conoscere le primissime punte della più intima lirica inglese, come si venivan configurando soprattutto nel Coleridge, non amava nemmeno le ostentazioni spettacolari del 'sublime', del prodigioso, del meraviglioso, che dall'Ossian e dal Burke in poi erano state avidamente ricercate dalla cultura inglese; forme che si trasmisero nel romanticismo più consapevole, ma variamente e intensamente spettacolare, del Turner, che apprezzò senza troppo amarlo, o di Lord Byron, che finì con l'odiare. Non gli piaceva la parola cara ai romantici dichiarati: l'ispirazione, Ci fu, nel suo spirito, una singolare composizione fra il vecchio naturalismo 'illuminato' e il nuovo intimo senso delle cose. Ne nasceva una concezione dell'arte che non rompeva violentemente i ponti col passato, ne risuscitava anzi certi aspetti più semplici e più cari; sì che la nuova pittura potesse parlare al cuore di tutti gli uomini. Un ideale non dissimile da quello del nostro Manzoni, per cui il sentimento religioso non doveva distruggere i fondamenti della ragione naturale. In Inghilterra uno spirito per qualche rispetto fraterno, il Wordsworth, nel 1800, due anni prima che Constable affermasse il proposito di farsi 'pittore naturale', lo avrebbe soccorso, se l'altro le avesse conosciute, con queste parole della prefazione alla seconda edizione delle Lyrical Ballads: 'Fine precipuo di queste poesie è stato il trarre eventi e situazioni dalla vita comune, e di narrarle o descriverle compiutamente, per quanto fu possibile, con parole scelte da quelle realmente usate dagli uomini... I soggetti son stati tratti in genere dall'umile vita dei campi... perché i modi della vita rurale germogliano dai sentimenti elementari, e, posto il carattere di necessità delle occupazioni rustiche, son più facilmente comprensibili, e son più durevoli; da ultimo, perché in quella condizione le passioni umane sono inseparabili dalle forme belle ed eterne della natura.' Diceva, più oltre, del poeta: '... sentirà che non è necessario adornare o elevar la natura; e con quanto più

impegno applicherà questo principio tanto più profondamente crederà che nessuna parola, che la *sua* fantasia o immaginazione possa suggerire, sia da paragonare con quelle che emanano dal reale e dal vero.' Una tale concezione di romanticismo moderato e di fine universalmente popolare è all'origine dell'arte di Wordsworth (scriveva ancora che 'i poeti non debbono scrivere per i poeti soltanto, ma per gli uomini') quanto di quella di Constable, anche se è dubbio quando il pittore possa aver conosciuto tali idee del poeta. Restando certo che la prima citazione da Wordsworth nelle lettere di Constable tarda fino al 1823, è possibile risalire per entrambi a fonti comuni che scavalcassero a ritroso i tempestosi decennî dello 'Sturm und Drang' postossianesco: intimi, elegiaci, illuminati poeti come il Thomson delle 'Stagioni', come il Gray, come il Collins; più vicino nel tempo l'amatissimo Cowper, il poeta preferito da Constable che nel suo 'Sofa', del 1785, oltre a evocare numerosi tratti paesistici che dovettero restare nell'occhio interiore del giovane, elaborava un concetto fondamentale più volte ripreso negli scritti del pittore: la superiorità d'un paesaggio vero, fonte prima d'ispirazione, su un paesaggio in pittura, fonte riflessa. Se ho insistito su questi aspetti morali e letterari dell'educazione di Constable è perché — oltre al sentirmi autorizzato da una frase tratta dalle sue carte: 'Da giovane, la mia passione di legger poesie era estrema' — la sola cultura pittorica inglese non basta a spiegare l'integrale naturismo della sua poetica, né certe intenzioni della sua arte. Pensate, infatti, a quel che fu l'Inghilterra nel secol d'oro della sua pittura. Rispetto all'immenso patrimonio figurativo d'Europa, accumulatosi nei secoli d'una tradizione ininterrotta, l'isola si trovò situata, a un certo momento, quasi come Roma nei riguardi della tradizione greca. Da Reynolds in poi, soprattutto, una nazione che abbondava di accademici coltivati, di nobili raccoglitori, di degustatori delle bellezze del passato. I discorsi di Sir Joshua ammonivano, appunto, per una pratica dell'arte ispirata, sì, ma anche estremamente coltivata, austeramente riflessa. Non è il caso di rievocare qui i caratteri di quella linea, per così dire, 'ufficiale' della pittura britannica che da Reynolds trasmise le sue preferenze per il ritratto di parata e per i soggetti grandiloquenti a Romney, a Benjamin West, a Raeburn, a Lawrence. È il caso di soggiungere ch'essi, trionfando sul gusto di quasi tutta una società, riuscirono a render difficile la vita a Constable; per fortuna non impossibile, ché il 'gran gusto' in-

glese nacque abbastanza eclettico e illuminato da non giungere alle intransigenze formali e umanistiche del neoclassicismo d'Europa. Constable tuttavia pagava ancora le spese di quel clima culturale quando, nel 1829, dopo la sua tardiva e difficoltosa ammissione alla Royal Academy, il presidente, Sir Thomas Lawrence, non gli nascose ch'egli, paesista, doveva tenersi singolarmente fortunato per esser stato prescelto a preferenza di altri, pittori di storia di gran merito. Quella pittura 'ufficiale' Constable la gradì moderaramente, la rispettò senza amarla; ma egli si appellava a un altro tramite della pittura inglese che, da Wilson e da Gainsborough, attraverso Cozens e Girtin, aveva guidato i suoi primi passi. In una villa di Dedham, il coltivato pittore e grande collezionista Sir George Beaumont gli indicò presto a modello un gruppo importante di acquarelli di Girtin. A Londra, nel primo soggiorno del 1795 (Constable era diciannovenne) il Farrington gli comunicava qualche segreto della tradizione tecnica del Wilson. In una lettera del 1799, dalla campagna di Ipswich scriveva: 'M'immagino di veder Gainsborough in ogni siepe, in ogni albero cavo.' A questi primi amori restò fedele tutta la vita; tanto che, l'anno avanti la sua morte, nell'impegnativa occasione del suo corso di conferenze sulla storia del paesaggio alla Royal Institution, indicava il Wilson come il creatore della tradizione paesistica nazionale; accanto a lui poneva il Gainsborough; e, sia pure su un gradino un po' meno elevato, il Cozens e il Girtin. A questa educazione pittorica son dovuti gli atteggiamenti, e in parte anche i limiti, del primo naturalismo di Constable; anche da questa più libera corrente egli assorbiva, infatti, un amore della natura schietto, ma già passato al filtro dell'arte. Wilson era riuscito, nei suoi momenti più puri, ad aggiornare delicatamente la sua alta cultura paesistica: dice bene Kenneth Clark ch'egli '... è un poeta minore, una specie di William Collins che scrive la sua « Ode alla Sera », classica nel metro e fresca nelle percezioni.' Le sue quinte pacate di rocce e d'alberi, memori del Lorenese, son tuttavia più aperte all'arrivo d'una luce assai meno patetica, spaziata nelle ore vacue d'un cielo sereno, quando le ombre s'accorciano tranquille ai margini di soleggiati crateri montani, o cadono ferme sugli specchi dei placidi fiumi inglesi (ma sotto orizzonti bassi come nella tradizione olandese); o dei primi laghi alpestri (dico primi in un senso culturale, anticipo d'una moda fra sentimentale e turistica, che divenne poi altamente poetica, e cui nel 1806

pagò il suo pedaggio anche Constable). Non poteva nascer di qui una pittura decisamente naturalistica; né poteva esserne ispiratore il Gainsborough. Con tutte le ammissioni che si voglian fare sulla qualità dei suoi sfondi di paese nei ritratti giovanili essi restano (compreso quel campo di grano a metà mietuto che Kenneth Clark ha avvicinato al nostro occhio nel suo bel libro sul paesaggio) di ricordo chiaramente olandese. Ma presto il Gainsborough slittò su una versione del paesaggio delicatamente, licenziosamente settecentesca. La natura non è più che un rapido fondale, tenero effluvio mentale, pittoresco o galante, dei suoi modelli. I cieli svaporano, la frasca è aristocraticamente generica come negli sfondi dei ritratti di Van Dyck; e se talora è ravvivata in frappe ariose e veloci, non vince in libertà certe vegetazioni crepuscolari del Brouwer. Del resto, quando Constable venne a Londra Wilson e Gainsborough eran già scomparsi da parecchi anni, e la pittura di paesaggio non prosperava per opera di alcuna figura preminente. Ossian, le idee sul 'sublime', il gusto ideale ed eroico del Reynolds andavano ad alimentare le fantasie cupe e lunatiche del Fuessli, e, più indirettamente, la singolare pittura del Blake. L'ombra di Michelangelo occupava molte menti; e Michelangelo aveva odiato il paesaggio. Verso la fine del secolo l'opinione del Fuessli sul paesaggio naturalistico, nei suoi fortunati discorsi all'Accademia Reale, era anche più risoluta di quella del Reynolds; chiamava 'categoria infima fra i soggetti senza interesse quella specie di paesaggio che si limita puramente alla servile descrizione d'un luogo determinato.' Esistevano, è chiaro, forme di paesaggio più interessanti. Più che il paesaggio 'classico', interessavano quelle visioni burrascose o lunari che avevan tratto largo alimento letterario dall'Ossian; e Salvator Rosa era in pieno onore. Servivano, della natura, gli aspetti scenicamente sublimi, in cui l'animo potesse cercare appassionate e retoriche risposte. Il genere non produsse opere degne di nota (non basta qualche paesaggio minaccioso del Morland, o qualche veduta petrosa, quasi blakiana, del Towne; o qualche tempesta del Loutherbourg a far poesia), ma creò un clima diffuso che influì anche su artisti dotati come Cozens il giovane. Questi diede tuttavia, nei suoi acquarelli, una versione moderata di questo 'pittoresco' esagitato, in certi paesaggi dove spira un vapore romanticamente pastorale; e la impressione ne durò nella mente del Turner. Constable trovava Cozens 'tutto poesia'; ma non bastò il delicato spirito dell'acqua-

rellista a debellare l'aura burrascosa di quei sentimenti forzati, che Constable odiò subito, per costituzione naturale; pronto, come diceva, a trovar la sua arte sotto ogni siepe. A quell'aura reagivano variamente anche altri giovani, coetanei di Constable, ma di lui più precoci: Turner e Girtin, che si radunavano nel salotto d'un mecenate benevolo, il Dottor Munro. S'intende bene come il temperamento sensibile, ma lento di Constable volgesse le sue preferenze, più che all'estrosità elegante e rapace con cui Turner metteva a profitto il Lorenese e Wilson, Vernet e Cozens, ai paesaggi più spaziosi e pacati di Girtin. Questi, se aveva fatto qualche concessione al gusto corrente con le vedute di picchi solitari contro cieli in tempesta, dalla tradizione umile e concreta del cosiddetto 'disegno topografico', cui le angustie della vita lo avevan costretto, e che s'incontrava in lui con una vena sottile di paesista, derivava più spesso dei caratteri abbastanza personali. Nel suo acquarello forse più famoso, 'L'Abbazia di Kirkstall, sera' (probabilmente di poco anteriore alla sua morte precoce, che fu nel 1802) una limpida sera inglese respira nel lume diffuso, animata dalle ombre che si stanno allungando dalle poche masse eminenti. In mezzo ai falsi furori di molta pittura preromantica, una pacatezza di timbro ancora settecentesco; e, rispetto alla nobile scenografia del paesaggio classico, un taglio, invece, semplice e aperto, nella misurata distribuzione delle zone di terra e di cielo. Noi italiani sappiamo bene di dove nascesse un simile atteggiamento: il Canaletto e il Bellotto, sublimi 'topografi', avevan donato all'Europa questo modo di vedere scoperto, illuminato, fedele; da sostenersi soltanto per forza di pittura. È chiaro che il Girtin, nell'illimpidire e quasi estenuare quei motivi in un fare più secco, li spoglia della lucidezza e della potenza infallibile dei vedutisti italiani. E, anticipando, mi par giusto concludere che i presunti riporti canalettiani del 'Malvern Hall' di Constable son filtrati, indirettamente, dal Girtin.

*

Vedemmo già come la reazione alla retorica del clima preromantico, e l'aspirazione a divenire 'pittor naturale' si incarni nella verità umile di alcuni paesaggi dipinti fra il 1801 e il 1805; ma più spesso Constable procede lungo il sentiero aperto dal Girtin. Sotto il segno del Girtin resta la maggioranza delle sue opere, nel primo lustro del secolo. Tipico, per citare, il 'Chatsworth' della collezione Turner,

del 1801 /*tavola* 12/. Constable, soltanto, vi rinforza le alternative ottiche fra le lame d'ombra e il chiaro dei prati e del cielo: l'amenità della campagna inglese è placidamente castigata entro questi calmi telai, ove il nostro occhio riposa. È un amore per la natura saggiamente equilibrato, quasi come nelle vedute poetiche del Cowper; ma le stesure magre e un po' frettolose, forse nate dallo studio degli acquarellisti, ci indicano che Constable non ha ancora meditato a fondo; che, insomma, egli non è ancora maturo. Del 1806, seguendo una strada ormai tradizionale per pittori e poeti, visita le montagne e i laghi del Cumberland e del Westmoreland: è il suo momento turneriano. Constable ripercorre fin troppo fedelmente le orme tracciate da Turner già intorno al 1798. Difficile staccare gli effetti del 'Langdale', di masse rocciose e macchie vegetali nervosamente articolate dal pennello, da quelli del turneriano 'Castello di Kilgarran'; altrettanto difficile allontanare il modo che traccia rapidamente i tronchi sullo sfondo delle montagne, nella 'Veduta fra i laghi' del Victoria and Albert da quello del 'Paesaggio montano' che di Turner si conserva alla Tate Gallery; o della sua veduta di Bonneville. Se la riforma naturalistica di Constable dev'esser paragonata, come è uso, a quella di Wordsworth in poesia, è chiaro che si tratta d'un parallelo prematuro, tanto personale è, al paragone, la semplice, intima solennità di sentimenti che già il poeta aveva tratto dagli stessi paesaggi. Ma il pittore non amava quelle solitudini, che l'opprimevano, e non è da stupirsi che le vedesse con occhi alieni: vedremo poi quale sarà il 'suo' paesaggio, più tardi. Tuttavia la nuova esperienza lo ha reso più sciolto, più padrone del mezzo; e se le vedute di Epsom del 1808 e di Malvern Hall del 1809 paion segnare un ritorno a Girtin, questo accade in un più sfogato, mosso contrappunto, che ci avverte d'una prima maturazione, d'un primo equilibrio raggiunto. Lo stimola ancora l'esempio di Turner, preso in quegli anni da un passeggero amore naturalistico: verso il 1806 un'attenzione più intensa per gli olandesi spinge Turner, sia pure in quelle sue forme di miraggio luministico, accanto alla placida, appartata scuola di Norwich; a John Crome il vecchio, a certe cose di Cotman. Il 'Mulino a vento' della collezione Cook è quasi tra Cuyp e Ruisdael; il 'Sole che sorge nella nebbia' della National Gallery è come la patetica rievocazione d'un Van de Cappelle. Ma un tale equilibrio non poteva durare in un temperamento, come quello di Turner, sempre avido del nuovo: i famosi

9 - *F. Giani: 'Priamo avvertito della morte di Ettore'* *raccolta privata*

10 - F. Giani: 'Andromaca disperata' (particolare del dipinto precedente) *raccolta privata*

11 a - *F. Giani: 'Cupido e un pastore'* *raccolta privata*

11 b - *F. Giani: 'la Sacra Famiglia'* *raccolta privata*

12 - J. Constable: 'Chatsworth' *raccolta P. M. Turner*

13 - J. Constable: 'chiatte sullo Stour' *Londra, Victoria and Albert Museum*

14 - J. Constable: 'il cimitero di East Bergholt' *Londra, National Gallery*

15 - J. Constable: `chiuse e case sullo Stour` *Londra, Victoria and Albert Museum*

16 - J. Constable: 'la Saliera' *Londra, National Gallery*

schizzi dipinti sul Tamigi, da una barca, già come un Daubigny o un Monet, deviano invece verso un'elegante, spiritosa presentazione del modello paesistico. Tagli allungati, rapidi frastagli di edifici e d'alberi, scuri sul chiaro del fiume e del cielo: un'intonazione a bruni, a verdi profondi, aristocratica, ma che sente lo studio di lontano; e il ricordo, forse, di Hubert Robert. Tanto è vero che non basta la pratica materiale del 'plein air' per fare impressionismo. Non ci par del tutto giusta, nemmeno, l'osservazione di Kenneth Clark che questo gruppo turneriano precorra di dieci anni gli sviluppi di Constable, che sono troppo diversi. Se mai, la tentazione della 'bravura' di Turner rimase come insidia segreta alla perfezione d'un temperamento incamminato in direzioni opposte. Sicché, mentre in Turner — quale che sia il giudizio che se ne vuol dare — la rapidità esecutiva si assorbe naturalmente nell'effetto brillante, in Constable la velocità del fare, cui non era naturalmente vocato, resta spesso in contrasto con il concepimento seriamente meditato del quadro: certe volate del pennello, certe strisciate del tocco restano intimamente sommarie, senza approdare alla sintesi degli impressionisti, ch'è una sorta di rapidità senza fretta, di dominata velocità. Vedete, nel piacevole 'Naviglio sull'Orwell', del 1809, ch'è già quasi un Jongkind, una traccia di pesantezza nella grumosità del tocco volante. Si potrebbe, volendo, cercare le orme d'una fattura non approfondita anche in una tela così sobria, così nobilmente misurata come 'Malvern Hall'; ma non siam qui per trovare il pelo nell'uovo, ora che l'anno 1810 c'invita a registrare la nascita di un Constable davvero personale; del paesista più nuovo nell'Europa di quegli anni. Nella 'Veduta a Dedham', del Victoria and Albert, la vecchia pacatezza alla Girtin è ormai assorbita in un taglio ravvicinato, 'moderno'. Senza lasciarci distrarre dalla fattura anche qui un po' sommaria, e greve in alcuni passaggi, sentiamo l'importanza di questa introduzione del nostro occhio 'in medias res', nel cuore di questa campagna che gira verso di noi, dalla massa degli alberi lungo la siepe: una campagna di semplicità quasi anonima e universale. Quanto al 'Carro su una strada campestre', dello stesso museo, è chiaro che vi torna il modo rapido e maculato appreso dagli acquarellisti e da Turner, ma ben più assimilato; e il taglio è nuovo, e la semplicità della fattura prevede ancora Jongkind, se non vorremo dire Sisley. In 'Chiatte sullo Stour' /*tavola* 13/ ci sentiamo quasi aggrediti da una rapida tensione visiva. In alto, il vento spazza il

cielo, patina le radure fra le nubi; a terra, faticano gli uomini sulla proda, raccolti come in un discorso serrato, accanto alle chiatte che l'acqua riflette. Nei tocchi radi e veloci di questo scarno e pur gonfio tessuto è quasi la rapidità d'un Monet. Pacata minaccia, ventilata distanza, con quelle asticciole fitte non sai se d'alberi o di torri. L'inedito nasce dall'esservi la natura, per di più, quasi colta di sorpresa, senza preventiva composizione; sì che la modernità dell'effetto è senza riserve. E a chi volesse oppugnare, ora, che si son citati bozzetti da non impegnare la coscienza, per così dire, pubblica della sua arte, risponderemo che fu esposto nel 1810 quel 'Cimitero di East Bergholt' /*tavola* 14/, che ci conferma sulla felicità di questa prima maturazione dell'artista. Il quadro, che restò di sua proprietà fino alla morte, incantava il suo primo biografo, il Leslie. È un'opera solida, tranquilla: Constable sta scoprendo se stesso nell'elegia della vita paesana. È un angolo perduto della terra inglese, placidamente ritrovato dal sole. Le masse semplici della chiesa, degli alberi, del cielo si equilibrano per equivalenza di 'tenuta' visiva e non fanno, neppur stavolta, composizione. La verità dei sentimenti cadrebbe, se no, nella tradizione ormai solita della veduta 'classica'; che il pittore sta dimenticando, almeno per ora. Lo spiazzo di fianco alla chiesa accoglie placidamente il meriggiare sereno, accanto alle tombe. Se ascoltate il silenzio potrete udirvi, chissà, l'incantato, negletto dialogo del wordsworthiano 'We are seven'. Nell'opera di Constable, è questa la stagione commovente in cui assistiamo, dall'humus della cultura precedente, alla nascita del nuovo artista; qualche cosa di imparagonabile dalla trama delle azioni già note. Sembra evidente che agli stimoli turneriani si sia sostituito, qui, il ricordo della tradizione canalettiana, nell'effetto del lume radente che scompone tranquillamente il tocco largo, staccato. Impossibile che Constable non conoscesse almeno qualche Canaletto, ch'era autore frequentissimo in Inghilterra, e citato, del resto, come esempio tipico di vedutista nei discorsi del Reynolds; anche se il nome del veneziano non compare mai, nelle lettere e nelle conferenze del pittore. Ma è chiaro che, in confronto alla perfetta, concreta, illuminatissima prosa del Canaletto, qui si assiste a un lirico appartarsi, a un comporsi dell'animo in una più intima e moderna misura. Imparagonabile, un Constable come questo, anche con la pittura che precorre: così un Pissarro come la 'Torre del Telegrafo a Montmartre', datato 1863, similmente pacato, ne ritra-

sferisce il dato poetico in modernissima cronaca visiva. La sua lettera del 1802 ha finalmente trovato un corpo di opere in cui incarnarsi. Constable è ormai, anche sulla tela, un nuovo pittore naturale.

*

Ma l'anno 1811 segna già l'apparire, insieme con vistose novità, di insidie intime alle sue prime conquiste. Mentre nel 1810 possiamo scorrere naturalmente per la scala che va dalla libera concitazione dei bozzetti alla serenità del quadro d'esposizione, nel 1811 la distanza che separa la 'Valle di Dedham', esposto alla Royal Academy, dal bozzetto 'Chiuse e case sullo Stour' /*tavola* 15/, che è cosa da servire in istudio, è tanto grande che par già indicare la coesistenza di due direzioni troppo divergenti nell'occhio e nell'animo del pittore. 'Dedham Vale' ritorna una buona veduta panoramica del '700, con le due quinte d'alberi slargate alla maniera di Wilson, per lasciar più gioco alla luce; la frasca, battuta con una levità quasi zuccarelliana; e la distanza, pur rinnovata alquanto nel bagno d'un pallido sole, ci fa ricordare non più di Wordsworth, ma ancora di certe lontananze di Cowper. Un idillio rustico, un'arcadia, anzi, appena più sfogata nella luce. Da qual diverso angolo dell'animo di Constable sia esploso invece l'abbozzo su citato (e l'altro, 'Sullo Stour', datato 1811, della Diploma Gallery a Burlington House) non sarà facile a dirsi. Sussultano d'improvviso alberi e nubi, sui riflessi dell'acqua: è un palpito, un intrico, un affanno. Accelerandosi i tempi dell'emozione, la velocità del tocco entra in lotta arditamente con il corpo della materia. Ma, in questo pieno di cose agitate, non è facile legger chiaro. Un'improvvisa dichiarazione romantica? Il tentativo di carpire qualche segreto del fremito naturale? Forse, ma confusamente: con troppa tavolozza, con un polso troppo angustiato. Doveva esserci, quel giorno, sulle rive del fiumicello amato, non più che un vento da increspar le acque: un sussurro fra i rami, uno spiro rapido e lieve di nubi in cielo. Nel referto di Constable, brandelli grevi d'alberi si frastaglian sul cielo dove il fumar delle nubi s'aggira sgarbatamente, come la buffata irosa da una pipa. Nel primo piano poi, le espettorazioni della luce son così violente da render pressoché illeggibile il contesto naturale. Vorremmo trovar drammatica una tale opera; ma, immotivato il dramma, essa ci pare piuttosto un interessante fenomeno di concitazione tecnica. Una prefazione precoce a

mille intense emozioni della pittura del nuovo secolo; ma greve purtroppo, da prevedere i maestri minori (un Delleani, fra i nostri) che ritraducevano i miracoli degli impressionisti in moti meccanici di tavolozza. Forse Constable fu stimolato anche dalla furia brillante dei più vivi bozzetti che Turner aveva dipinti dalla sua barca sul Tamigi. Ma questo non basta; se confrontate la prima idea del 'Ruscello del Mulino' (National Gallery, anno 1812), greve, minacciosa di macchie cupe d'alberi, di coaguli di nube, di fronti di case spalmate di luce rappresa, con la bella versione definitiva, venuta da Ipswich alla Biennale veneziana, vedrete come da uno stesso motivo Constable ricavasse effetti così diversi da sembrare incomunicanti. Wordsworthiano, ancora, il quadro definitivo, a masse pacate, a riflessi tranquilli, dove della furia del bozzetto non è rimasto che un brivido fra i rami, un'increspatura segreta sull'acqua: nulla di sublime, ma qualche cosa di vivente, di modestamente profondo. Torna a mente quel che il Wordsworth dice della poesia, che 'trae la sua origine da un'emozione rievocata in pace.' Che concludere allora se non che Constable aveva bisogno di qualche cosa che gli serbasse viva l'emozione d'un paesaggio prescelto? L'emozione era trascritta sul vero, con quel tanto di 'bravura' di cui l'autore era capace, e restava come viva testimonianza per la ricapitolazione interna, per la meditazione nello studio. Che un'interpretazione simile di questi abbozzi sia fondamentalmente la più corretta mi pare sia confermato da una lettera del 1814 all'amico Dunthorne: 'Intendo finire una pittura del luogo in piccola dimensione, per tutte quelle grandi che ho poi l'intenzione di dipingere.' Archetipi, dunque, modelletti, prontuarî per tutte le variazioni più impegnative che il pittore voleva approfondire, da un determinato motivo paesistico. Quale che fosse l'emozione e il piacere provati nell'eseguirli, è chiaro come nella sua mente il loro valore fosse prevalentemente strumentale: una chiave cromatica, un risonante diapason chiaroscurale per le vere poesie a venire. Metodo tradizionale, in fondo, per raggiungere poi più perfettamente un'arte chiarita, espressiva per tutti. È fuori di luogo discutere qui sui metodi del lavoro artistico in genere. Nonché Constable, artisti più grandi come Corot o Delacroix, o sublimi come Leopardi e Keats, e nati vent'anni dopo, seguivano ancora un metodo d'impressione sul vero e di rielaborazione successiva. (Occorre arrivare a Courbet, il primo pittore totalmente moderno, per trovare la stessa potenza

di metro interno fra piccolo e grande quadro). Ma, se da un primo appunto dello Zibaldone a un Canto leopardiano il cammino è altrettanto lungo quanto quello che passa dall'abbozzo del 'Ruscello del Mulino' alla versione definitiva, resta il fatto che, mentre nel Canto rivive ancora, su un metro più vasto e misurato, quel primo purissimo seme di notazione oggettiva, fra l'abbozzo e il quadro finito di Constable la discontinuità è troppo grave. È uno squilibrio che si attenuerà a lunghissima scadenza. Ha notato uno dei critici più equilibrati di Constable, lo Holmes, che egli fu estremamente cauteloso nel trasferire i suoi progressi nella scioltezza esecutiva alle tele di gran dimensione; tanto che non va lontano dal vero affermando che 'lo stile che già presentano gli abbozzi del 1811 non si mostra nei quadri se non nel 1825': ai tempi, si può precisare, del 'Leaping Horse'. Seguir la storia di questo rapporto serve a intender meglio lo svolgimento interno da un Constable, pittore naturale e wordsworthiano, a un Constable romantico. Si conoscono le molte dichiarazioni di Constable sul 'chiaroscuro di natura' come fondamento della pittura di paesaggio; ma nel fare, questo concetto luministico non andò troppo chiaramente distinto dall'effetto infinitamente fluttuante della macchia chiaroscurale barocca. Dalla sua ammirazione pel chiaroscuro correggesco, dal suo amore evidente pei disegni a macchia del Lorenese, dalla sua passione per l'ondulante alito rubensiano qualche cosa si riversa sulla concezione dei suoi abbozzi, e della sua più tarda e appassionata pittura; come se all'impressione sul vero si intricasse inseparabilmente, in un vivo ma confuso respiro, il mobile contrappunto d'una macchia astrattamente preventiva. Del resto, un pittore abbastanza noto del '700 inglese, Alexander Cozens, padre di Robert (e maestro, si noti, di quel Sir Beaumont che, se non intese l'arte di Constable, ne fu talvolta mentore e gli fu umanamente benevolo) aveva diffuso, estendendone anche un saggio teoretico, il 'blot-drawing' (il disegno a macchia); che consisteva nel macchiare a casaccio, con la seppia o l'inchiostro di china, una carta, e su questa base elaborare coscientemente una pittura. Bene, questi primi abbozzi di Constable, mi paion quasi, per dirla all'inglese, 'blot-drawings on the spot', cioè, casuali disegni a macchia realizzati a olio sul vero. La cultura non si dimentica, e Constable era un pittore colto; perciò, nonostante la sua affermazione ('Quando dipingo un abbozzo sul vero, cerco di scor-

dare d'aver mai visto quadri'), è giusto ammettere che quel 'compromesso fra arte e natura', che lo Holmes avverte giustamente nei quadri da esposizione, insidiava alla radice, spesso, perfin le sue prime emozioni. Fu destino di Constable, tenace nemico della 'bravura' e della 'maniera', uomo elevato, di non esser tuttavia abbastanza grande da liberarsi compiutamente dal carattere riflesso della tradizione pittorica nazionale. Non vorrei che queste mie limitazioni di opere che sono apparse a molti critici illustri come il simbolo stesso della schiettezza, e l'atto di nascita del paesaggio moderno, fossero fraintese. Per non dimenticarsi dell'affetto e della reverenza che occorrerà sempre portare a Constable, basti pensare che in Europa trionfava in quegli anni la pittura troppo orgogliosamente formale di David e di Ingres (si può capire come Constable, che in un primo momento avvertì l'indipendenza del primo dalle formule scolastiche, arrivasse più tardi a usare per la sua pittura l'aggettivo 'loathsome', odioso) e la fredda pompa di Canova; e che in Inghilterra un pittore di un 'magnifico livello mentale' (per usare ancora parole di Constable) come Turner ripiegava, alternativamente, su toni byroniani o su rievocazioni del paesaggio classico tutte ricordi dal Lorenese, da Wilson, da Cozens. Son chiari, al confronto, l'importanza e l'elevato ordine di ricerca di quegli abbozzi su cui abbiamo tanto insistitito, perché ci sembrano fondamentali per intendere Constable. D'altra parte, è per me evidente che il valore strumentale che l'autore assegnava ad essi interferisce anche sulla qualità. Come mai che i bozzetti eseguiti da Constable a mente libera, senza la preoccupazione che dovessero servire per altre pitture, ci paion più schietti, più sfogati, più 'moderni' degli altri? È perché questi, dovendo aiutare la nascita di altre opere, darne il 'la', finivano con l'esser scanditi da un contrapposto chiaroscurale troppo marcato, in rapporto alla vera emozione; troppo concentrati in se stessi, ma benéfici per la memoria pittorica. Se infatti i liberi abbozzi dipinti fra il '12 e il '15, di cui è ricco il Museo Vittoria e Alberto, non toccano il livello di quelli del 1810, tuttavia (soprattutto il 'Mattino d'estate', del 1813) essi corroborano la naturale semplicità dei momenti più schietti di Constable; e sarà proprio su questa strada che, avanzando in scienza e in poesia, egli toccherà i suoi traguardi più felici.

*

Intanto, di anno in anno, si aprono i battenti delle esposizioni. Constable non manca di parteciparvi. Ma il suo in-

successo, nonostante qualche apprezzamento benevolo di maestri e di colleghi, è assoluto; Constable deve presto intendere che la sua poetica del pittore schietto e naturale, che vuol toccare i sentimenti più semplici degli altri uomini, gli procurerà le delusioni più gravi. Presso un pubblico abbacinato dalla 'bravura' dell'arte ufficiale, che è artificio per esprimere abilmente cose e sentimenti che passano per sublimi, essere pittore di chiarezza tendenzialmente popolare costa l'impopolarità. Si ripete per Constable l'insuccesso di Wilson e, relativamente, di Gainsborough: lo ha notato il Leslie. Deve aspettare il 1813 per vendere, fatto straordinario, due paesaggi. Una condizione così sfortunata finisce coll'impensierire anche un temperamento sincero come il suo. Di più, si aggiungono le critiche degli amici. Nel 1811 un amico non meglio identificato gli scrive che i suoi paesaggi sono scuri, che mancano di gaiezza; inoltre, lo consiglia a lasciare una ricerca del nuovo che non dà frutti e a studiare attentamente i grandi maestri che ottengono l'applauso del pubblico. Verso la fine del '12, un amico più intelligente, che sarà quello del cuore, il reverendo John Fisher, gli scrive d'un suo paesaggio che tiene in casa: '*Non attrae l'attenzione*; e penso sia così di tutte le vostre pitture, e la causa vera della loro impopolarità. Ho sentito dire di Rubens, che un suo quadro *illumina* una stanza.' Constable non era uomo così assoluto da restar sordo a certe parole. Forse già alcuni quadri del 1812 (la 'Brughiera di Hampstead' della raccolta Sadler e il 'Paesaggio con doppio arcobaleno' del Victoria and Albert) sono un indice di deviazione verso un più facile romanticismo, un desiderio inconfessato di colpire lo spettatore. Forse risuonano nella mente del pittore, che già si accosta ai quaranta senza un successo, le parole di Reynolds: 'Il Rubens [cito dalla prima versione italiana dei « Discorsi »] tuttavia s'è in qualche modo riscosso dall'accusa che gli vien data in ciò, perché diede del risalto e dell'anima alla frigidezza naturale delle località ne' suoi paesi, introducendo in essi ora un arcobaleno, ora una tempesta, ed ora un qualche effetto accidentale o singolare di luce.' Ecco, intanto, un arcobaleno, e doppio per giunta; ecco un cielo tempestoso. E sapeva, Constable, quanto fosse più facile applicarsi, anziché al comune aspetto del cielo, 'ai « phenomena » o effetti accidentali del cielo, perché attraggono sempre l'attenzione'. Ma è un'altra la via per cui egli arriverà a conquistare, almeno parzialmente, il cuore del pubblico; ed è l'interpretazione del paesaggio, non più come

semplice stanza di sentimenti modesti e assoluti, ma piuttosto come lusinga per occhi avidi del piacevole, dell'ameno. Se non segue i perfidi consigli per uno studio dei pittori di moda, si ristudia gli aspetti meno profondi della pittura olandese; come il Wilkie faceva pel soggetto di genere, così egli fa per il paesaggio. Il 'Paesaggio coi ragazzi che pescano' esposto nel 1813 (ora raccolta Hartree) è già a un punto di rischioso equilibrio fra le sue doti più intime e quelle di una incipiente maniera. Nel '15 espone la 'Barca in costruzione, a Flatford'; un quadro che, per quanto materialmente eseguito in 'plein air', ed esaltato anche troppo dal Leslie per la sua verità atmosferica, è piuttosto un bel compromesso tra il modo delle quinte arboree, fra classicheggianti e olandesi, e una luminosità, pacatamente sonora, d'effetto neocanalettiano. Ma il vizio di questo nuovo aspetto dell'arte di Constable, ancora abbastanza celato nei due dipinti suddetti, si scopre nel 'Mulino di Flatford', firmato e datato 1817. Il nostro Lionello Venturi ne ha indicato la tara nella fredda analisi delle parti, che non fondono in una atmosfera generale; ma l'indicazione del nome di Hobbema addita una tara più profonda; non di esecuzione, ma di concezione. Dopo qualche tentativo di paesaggio 'fenomenale', Constable si applica ora su più vasta scala al paesaggio 'ameno'. Che vuol dire natura, sì; ma accomodata in modo da piacere agli spiriti superficiali; studiata per una presenza dell'uomo che produca, sulle tracce della più debole tradizione olandese, una sorta di 'soggetto di genere all'aperto': presenza domestica e un po' pettegola di villani umilmente caratteristici, intenti alle occupazioni più dilettevoli che faticose della pesca, del transito dei barconi alle chiuse. In questi quadri il pittore ha abbandonato, purtroppo, una strada maestra, per guadagnarsi, chissà, un ingresso in museo, o in accademia; magari per la porta di servizio. Ma questa prima deviazione di Constable non ci farà dimenticare i suoi successi più veri di questi anni, che, negli abbozzi e nei quadri minori, non mancano. Lo 'Studio d'un olmo', del '15, è un brano forse un po' troppo analitico, ma di sapore già quasi courbettiano; del '16, il 'Campo di grano con figure' della National Gallery è vivo già quasi come un Millet. Nel '17, mentre la 'Baia di Weymouth', troppo decantata, perde un po' della sua naturale potenza di concepimento — intonata com'è in grigi sobri, in nocciola — per l'esecuzione un po' sprezzata e ancora una volta al limite del sommario (un modo che resterà fondamentale per i successi e per i limiti di Bonington);

la 'Casa in un campo di grano', per quanto ci esibisca in primo piano un ciuchino non strettamente necessario, resta una pagina viva, in quel rapporto libero fra le cose e un'atmosfera di molle tempo nuvoloso, d'ombre labili, di luci correnti. Non concordiamo con il Leslie, tuttavia, nell'affermare che 'l'arte di Constable non fu mai più perfetta, forse mai così perfetta, come in questo periodo della sua vita'. Diremo di più, che l'arresto interiore di questi anni, le concessioni a un gusto che lo sviava dalle sue più semplici ricerche, produssero conseguenze in un certo senso irreparabili. Per quanto negli anni più intensi della sua carriera, che vanno dal 1819 al '25, egli abbia lavorato duramente per riportare sul piano d'una pittura più schietta queste preoccupazioni insidiose, egli, nei quadri di maggior prestigio, non riuscirà più alla grandezza. Un limbo lo accoglie, dove la sua sembianza, sospesa fra l'antico e il moderno, appare, proprio come quella delle figure del limbo dantesco, 'né trista né lieta'. Non era abbastanza, né così clamorosamente moderno da provocare scandalo; lo fu tanto da non piacere che a pochi. Lo aduggia l'ombra di un moderato successo, più tormentosa, forse, dello sprezzo e dell'insuccesso totale che toccò ai suoi più grandi eredi, gli impressionisti. Un sentimento lo accompagnò, fino all'ultimo, di non aver avuto abbastanza dalla vita.

*

Nel 1819, egli espone il 'Cavallo bianco', la sua prima tela di sei piedi, che richiamò l'attenzione del pubblico e gli valse l'ammissione parziale alla Royal Academy. Restò sempre attaccato a quest'opera, che chiamò, in una lettera tarda, 'uno dei miei sforzi più felici a gran dimensione, dove rappresentai placidamente un grigio, sereno mattino d'estate'. Per lui, era la strada della tranquillità; la prima vendita a cento ghinee, all'amico Fisher. In quell'anno Turner, l'inquieto Turner, è a Roma, a percorrere in anticipo, sia pur tra le insidie della sua perizia di acquarellista consumato, la strada semplice e soleggiata del primo Corot italiano. Bonington è in Francia dal '17 e trapianta in un campicello appartato, ma importante, ora il prestigio dell'abilità turneriana, ora la semplicità del Constable sul 1810 (dal 'Cimitero a East Bergholt', 1810, alla veduta della Bouille sulla Senna, Bonington fra il '23 e il '24, è il tramite più vicino al sorgere di Corot). Ma Constable non volle mai passar la Manica. 'Irrimediabilmente inglese', come lo chia-

ma il Shirley, spinse talvolta troppo oltre, dice il Leslie, il suo 'John Bullism'. Troppo attaccato alla sua campagna del Suffolk, la sua pittura si circoscrive nel cerchio rischioso degli affetti locali. Il 'Cavallo bianco', dunque: il momento sgradevolmente hobbemiano di 'Flatford Mill' non è dimenticato, ma approfondito in un giuoco pittorico più intimo di nubi tranquille, di frasche spiranti, di densi riflessi nelle acque placide. È forse la qualità tattile di Ruisdael (da lui sempre studiato e amato) a salvarlo da Hobbema. Ma non ci sentiremmo più di citare Wordsworth (che, quando è grande, è assai meno circostanziato e pittoresco) per questa pagina di serena 'antologia' pittorica, di domestico alessandrinismo. Il rapporto fra verità e cultura vi è così inestricabile da lasciarci turbati, per tanto equilibrio. Da pittore europeo, Constable è tornato soltanto il primo paesista inglese, al sommo d'una scala sui cui gradi inferiori stanno Crome il vecchio, Cotman, e altri. Deliziosi maestri, forse; ma troppo limitati mentalmente, e per cui la visione naturale è già scontata entro il raggio diminuito d'un Cuyp, d'un Potter, d'un Willem van de Velde, d'un Van der Heyden. (Sfiorano quasi il comico le parole che si dice pronunciasse Crome al letto di morte: 'Hobbema, mio caro Hobbema, quanto ti ho amato!'). 'Poëtae minimi', cui bastavan le esposizioni nella nativa Norwich. Non dirò che i grandi quadri di Constable sian da misurare su quel metro; ma, seguendo la successione delle tele da esposizione dal '19 al '24 ('19, 'Il cavallo bianco'; '20, 'Il mulino di Stratford' e 'Il mulino di Dedham'; '21, 'Il carro del fieno'; '22, la 'Veduta sullo Stour'; '23, 'La cattedrale di Salisbury dal giardino del Vescovo'; '24, 'La chiusa'), è impossibile non applicare a questo gruppo di opere, cui l'autore affidava la sua riuscita storica, il giudizio già citato dello Holmes: 'compromessi fra arte e natura'. Resta da rimpiangere una riforma naturalistica rientrata, almeno in sede ufficiale. D'altra parte il pittore si sentiva, e si mostrò sempre, anche troppo soddisfatto di questa via di mezzo fra gusto del pubblico e impulsi profondi del temperamento; troppo soddisfatto di questi idillî rustici in proporzioni da museo. Anticipava l'alternativa del grande Corot fra quadro di studio e quadro da Salon (e, anche pel francese, l'inceppo interiore fra possibilità native e pubbliche dimostrazioni finì col pesare sulla sua arte; fino al punto che non ci sentiremmo di porlo fra i sommi). Non fu colpa di Constable, certo, se, figlio di mugnaio, amò tanto la campagna; e certamente

erano, in Inghilterra, vecchi mulini, chiuse, barconi, ruscelli e alberi ameni. Ma Constable pare aumentare studiosamente questa amenità, con una specie di affettuoso lenocinio. Partiva ancora da un primo abbozzo (ma ora i suoi 'blot-drawings' dal vero giungono a un coagulo cromatico così costipato e affannoso da riuscire quasi illeggibili — ricordo quelli pel 'Carro del fieno' e per la 'Veduta sullo Stour' della raccolta Vicar); ma, preoccupato della composizione, e d'un certo 'fare grande' che, criticamente, aveva bene inteso nei paesisti più amati, in Claude, nel Dughet, in Ruisdael (persino nel Poussin, così lontano da lui) accomodava poi, notevolmente, le parti di quelle prime precipitose trascrizioni. Non sapessimo da una ricognizione del Leslie ch'egli alterava le proporzioni del suo paesaggio nativo, abbiamo, da una lettera al Fisher del '22, la storia delle variazioni apportate alla prima idea della 'Veduta sullo Stour'. È storicamente provato, dunque, che il suo amore quasi viscerale per il paesaggio inglese trovava una remora, da un lato in un calcolo di composizione equilibrata piacevolmente, dall'altro nella più accostabile pittura olandese, che stava alla sua pittura un po' come la ballata popolare stava alla poesia dei romantici: una tentazione, spesso, più che un aiuto in profondo. Per fortuna Constable riuscì a trasmettere alle sue versioni definitive qualche cosa che le salva dall'abile esercitazione alla maniera olandese: un'eco, cioè, un ricordo di quella luminosità, di quel brivido argentino, di quella freschezza, di quelle rugiade ch'egli andava cogliendo dall'osservazione della campagna e della mutevole stagione inglese. Si spiega così come al 'Salon' parigino del 1824, il 'Carro del fieno' suscitasse un'impressione indimenticabile per i giovani che formarono poi il gruppo di Barbizon; e provocasse reazioni importanti nello stesso Delacroix. I francesi, disavvezzi da circa trent'anni al rapporto diretto con la natura, ne furono spinti a riallacciare fila ormai interrotte, a ritrovarsi sul vero. Se l'azione di Constable non fruttificò direttamente in Europa quanto avrebbe potuto fu anche perché il maestro si tenne rigorosamente lontano dal continente. Al Salon del 1827 un Constable era in parete fra un Bonington e un Corot; e si pensa quale circolazione culturale più vasta, quale reciproco beneficio sarebber derivati da un rapporto diretto fra Corot e Constable. Ma il pittore di Bergholt non vedeva che il suo Suffolk. Scriveva, in una lettera famosa dell'ottobre 1821: 'Suono d'acqua che fugge dagli sbarramenti d'un mulino, salici, vec-

chie tavole fracide, pali melmosi, e mattoni in opera, queste son le cose che amo... non posso separare « la mia spensierata fanciullezza » da tutto ciò che si trova sulle rive dello Stour: sono i luoghi che mi han fatto pittore...' Quel tanto di letterario, di troppo domestico che queste parole esprimono, finì col pesare su molti dei risultati di Constable. Ma ogni poetica può essere totalmente rianimata dal genio: non era molto che John Keats aveva guardato, col cuore teneramente svagato, in un autunno ancora caldo, la stessa campagna inglese ricca, mossa, amena. Ma, anziché dei soliti bimbi alla lenza, dei soliti 'boys' in maniche di camicia affaccendati alle chiuse, quella campagna si rianima della presenza misteriosa, simbolica del vecchio autunno, ricreata da una parola soave come per eccesso di maturità, in una affascinante sordina. Come non citare, nell'originale, i versi immortali? '*And sometimes like a gleaner thou dost keep — steady thy laden head across a brook; — or by a cyder-press, with patient look, — thou watchest the last oozings hours by hours.*' (E talora come uno spigolatore tieni — rigido il capo carico guadando un ruscello; — o presso un torchio da sidro, con sguardo paziente, — ne osservi l'estremo gocciare, d'ora in ora.') Troppo arduo, per Constable, il paragone con questa moderna georgica.

Ma — mi si dirà — io sto dimenticando i 'full-size sketches', gli abbozzi a piena misura: quelle tele che, susseguendo alla breve trascrizione dal vero, Constable risolveva liberamente, secondo le intime preferenze della sua natura di pittore, ma che non ardiva presentare alle mostre, sostituendoli con quei quadri d'ugual misura di cui già abbiamo parlato. Non li ho dimenticati. Come scordarsi d'un procedimento così singolare: unico, direi, nella storia della pittura? Lionello Venturi ha affrontato la questione un po' semplicisticamente: 'Dipinse grandi quadri, non più finiti secondo le leggi tradizionali dell'arte, né secondo il bisogno della riproduzione obiettiva della natura, ma finiti secondo il suo stile. Tuttavia egli non era abbastanza ribelle per non pagare il suo scotto all'opinione pubblica. E però conservò per sé i quadri dipinti secondo il suo stile, e mandò alle esposizioni dell'Accademia delle repliche dipinte secondo i pregiudizi del tempo. Egli dipinse cioè varie coppie di quadri, di uguale dimensione, di cui un membro della coppia è finito secondo il gusto di Constable ed è tuttora considerato come un « abbozzo », e l'altro membro è finito secondo il gusto del pubblico. Ma Constable aveva piena coscienza che i suoi grandi abbozzi erano i veri quadri, le vere opere

d'arte: e questo affermò in lettere tuttora inedite. I quadri finiti pel pubblico erano soltanto delle opere di natura pratica; per obbedire a una tradizione, per ingraziarsi la critica. Qual meraviglia, se gli « abbozzi » sono capilavori d'arte, e i quadri finiti pel pubblico sono opere mancate?' Primo: quelle lettere esisteranno, non ne dubito; ma non è possibile che vengano a cancellare troppe parole scritte col cuore, e all'amico del cuore, da Constable, proprio su quei quadri, inviati alle mostre, ai quali affidava il suo diritto a durare oltre la morte. Secondo: il Venturi, riproducendo a paragone le coppie dei quadri, esagera la superiorità dei grandi abbozzi sui quadri finiti; un po' a posta, forse, quasi a dare un simbolo evidente delle difficoltà incontrate, sul nascere, dalla pittura moderna. 'Capilavori d'arte', i grandi abbozzi, non mi sembrano. Certo, essi son corsi da una vita che manca ai quadri finiti; ma quel fermento, quel grondare, quell'intridersi d'alberi, d'acque, di nubi trasferisce in una atmosfera genericamente, rischiosamente romantica, il dato di natura, che nelle tele d'esposizione rivive ancora di vita concreta, sia pur filtrato allo storico schermo neoolandese. I grandi abbozzi mutan la campagna inglese in una specie di spugnoso sudario dove tutto è ugualmente fracido, trasudante, acquitrinoso. Se si liberano alquanto dal caotico coagulo dei primi bozzetti, non si risolvono in sentimento al punto da non farci più sentire l'umido peso della loro materia. Fosse stato più grande, Constable avrebbe dato del suo 'chiaroscuro naturale' una versione integralmente romantica; come Leonardo era riuscito a dare una versione poetica, assottigliando e sfumando, del chiaroscuro plastico della tradizione fiorentina; come Rembrandt aveva trasmutato in magia di sentimenti un chiaroscuro d'origine naturale (Constable ne ha la precisa intuizione, quando scrive: 'Il chiaroscuro di Rembrandt è un tratto decisamente artificioso, nelle sue opere; era il suo fine, nel dipingere; era il suo linguaggio peculiare, e lo usò per esprimere il sentimento.'). Constable è ancora in un limbo; a metà strada, questa volta, fra natura e sentimento: nei quadri finiti non ebbe il coraggio d'essere abbastanza vero; ma era in lui sempre tanto di concezione naturale da impedire il più libero volo al poeta romantico che stava maturando in lui. Kenneth Clark afferma che nessuno come Constable (salvo il Rubens) ebbe il dono dell'unità drammatica, il senso del dramma chiaroscurale che sottostà ad ogni composizione paesistica; non riusciamo a intender sulla tela dei grandi abbozzi la qualità

e la ragione di questo dramma: gli 'acquazzoni del sentimento', non riusciamo a vederli. In queste opere, che prevedono soltanto Theodore Rousseau, o il nostro Fontanesi, il mezzo tecnico distrae dalle interpretazioni più profonde: troppo evidente il lavoro della spatola, non sempre perfetto il rapporto fra le zone stemprate e il picchiettato escrescente di certi tocchi. Il particolare più forte dei grandi abbozzi di Constable è lontano dal sostenere il paragone col sublime impasto fonico di certi versi di Keats: '*and full-grown lambs loud bleat from hilly bourn*' (e adulti agnelli belano forte dal limite collinoso); dove l'amalgama sonoro non si isola tecnicamente, ma fonde, perfetto, nel cuore dell'immagine. Non vorrei passare per uno stroncatore di Constable, lo ripeto; ma le necessarie limitazioni che investono il grosso d'un'opera così importante come è la sua vanno a mio avviso estese, in varia misura, a tutta la pittura romantica. Mentre musicisti e poeti del romanticismo scoprivano, e in anticipo, una qualità più intima, segreta, inafferrabile del sentimento e della fantasia, esplorando nuovi abissi del cuore, i pittori, che vennero poi, non riuscirono ad aver le idee del tutto chiare. Un Beethoven della pittura, intanto, non c'era stato, ché le qualità del Goya restan troppo diverse. E se Constable non pareggia Wordsworth, né tanto meno Keats, nemmeno Turner resiste accanto a Coleridge o a Shelley; né Delacroix è Schumann o Chopin; e Corot, oso dirlo, non è Leopardi. Invece di esplorare terra vergine, i pittori si affannavano, s'inceppavano, rievocavano; invece d'inventar nuovi mezzi, si appellavano ai numi del passato: Rubens, Rembrandt, il Lorenese, gli olandesi. In pittura, il romanticismo è un'epoca di ritorni: il grosso dell'opera dei maggiori inquieta, lascia perplessi. Occorre scendere ai margini, per ritrovarli davvero vicini a noi.

*

Torniamo ai margini dell'opera di Constable, che avevamo lasciati dal 1819. Chiaro, però, come anche nei quadri di dimensione modesta, o negli abbozzi non legati a grandi composizioni, il miraggio della tradizione, contro la quale diede tante volte segni d'insofferenza, minaccia di abbacinarlo. Non riesco a condividere l'entusiasmo del Venturi per il 'Faro di Harwich' (esposto nel 1820), che è troppo olandese, e ci conferma sui rischiosi studi che il pittore conduceva in quel tempo; l'origine culturale è evidente nell'orizzonte basso, nel grande cielo fumante, nella tavolozza

artificiosa, a grigi caldi e ori pallidi. Di più nobile cultura è 'La Saliera' */tavola* 16/, un paesaggio esposto nel '21: il taglio vi è ampio, insolitamente pacato per il Constable di questi anni, e illuminato dallo spirito sottile d'una esecuzione senza pecche. Brillano, nella lontananza, preziosità degne d'un Pissarro fra il '65 e il '70; ma resisterebbe, 'La Saliera', al paragone della 'Veduta della Gazzada', analogamente composta dal nostro Bellotto, molti decennî prima, entro una luce densa, patetica, profonda? Ed è tuttavia in questi anni ch'egli riesce a cogliere, talvolta, un respiro profondo di tempo atmosferico, una mutevole meteorologia dove l'animo possa scoprire aliti sempre nuovi. Nel '20, a Salisbury, in un soggiorno presso il Fisher, compagnia stimolante, Constable realizza uno dei suoi bozzetti più veri e vibranti; e più sereni a un tempo, senza quella sua troppo frequente eccitazione tecnica. Così suggestivo, in riproduzione, da far pensare a un Monet: una riva placidamente animata, gente sui prati e alle panchine, il campanile chiaro oltre i grandi pioppi, il cielo. In originale, altra cosa; e sarà questa l'occasione per rincalzare le giuste osservazioni del Shirley sul colore di Constable; che, restando fedele al suo 'chiaroscuro naturale' come alternativa d'ombra e luce, usò verdi freddi e intensi, azzurri talvolta violenti nei cieli, verdi e bruni profondi nei toni scuri, come variazioni di quel bianco e nero di base: accanto a rare note di gamma positiva. 'Cerco nei miei quadri la luce, la rugiada, la brezza, la fioritura, la freschezza; cose che nessun pittore al mondo ha mai portato sulla tela': questa sua ricerca rapidamente luministica, e d'ordine tra sensitivo e letterario, che lo tenne sempre attento all'alito umido e argentino del 'weather' inglese, non si scompagnò mai da una certa monotonia cromatica, e lo tenne sempre lontanissimo dalla semplice, ma esaltante scoperta degli impressionisti: le ombre colorate in luce naturale. Ecco perché, visto in originale, Constable sembra anticipare, più che l'impressionismo, Dupré, Daubigny o Fontanesi. Si pensa per assurdo, e con nostalgia, a quel che ci avrebbe dato nel suo intenso operare dal vero che va dal '19 al '25, se i suoi occhi si fossero schiusi su quel segreto avvenire: tanto fu, in quegli anni, libero di taglio, rapido nell'eseguire. Senza quella 'composizione', che tanto studiava nei quadri definitivi, occupa liberamente il campo visivo con gli alberi strisciati sottilmente di luce nel bozzetto 'Il chiostro, a Salisbury', del Museo Fitzwilliam. Nell'ottobre dello stesso anno 1821 l'amico Fisher, occhio di pit-

tore, vedeva colorarsi le ombre: 'Per l'umido della stagione, e il decomporsi della vegetazione grande e rapido, qui c'è un alone madido, ininterrotto, che rende le ombre, a tutte le ore, affatto azzurre, e dà un tono freddo al paesaggio.' L'osservazione non colpì Constable, volto, come un vivente barometro, a sussultare per ogni mutar di vento, a registrare ogni passaggio di nube. Scrive infatti al Fisher, un anno dopo, d'aver fatto 'con cura circa cinquanta studi di cieli, grandi abbastanza per eseguirli con cura.' Il gruppo di questi studi, tutti datati, era annotato nel modo di cui ci dà un esempio il Leslie: '5 settembre, 1822. Ore dieci del mattino, guardando a sud-est, vento gagliardo a ovest. Nubi luminosissime e grige in rapida corsa su uno strato giallo, circa a mezz'altezza in cielo. Adattissime alla « Costa a Osmington ».' Acutezza meteorologica da nostromo; o, propriamente, da mugnaio che scruta il vento per le ali del suo mulino. A parte la qualità pittorica di questo gruppo, che è mobile, esatta, ma non sempre commovente, dalla nota surriferita risulta com'egli impiegasse, ancora alla vecchia maniera, i suoi esperimenti dal vero come ingrediente per le opere finite. Inoltre, l'osservazione che, al di sotto d'una certa dimensione materiale, gli paresse inutile impegnarsi in una esecuzione finita, può spiegare quella sommarietà che limita spesso anche il risultato dei bozzetti più liberi. Ma, talvolta, Constable coglie pienamente nel segno. Ecco, nel '22, 'Campi di grano a Brighton' (raccolta Cassel): un paese visto fino a una distanza d'effetto infinito, quasi un 'campo lungo' cinematografico, entro cui trascorra, nel vano immenso di luce, la fumata solenne delle nubi, ad animare di lame d'ombra pausate i campi, le case, i mulini remoti, fino al profilo dell'ultima landa. Ecco il primo abbozzo per 'La Cattedrale di Salisbury dal giardino del Vescovo' (1823), in cui l'eccitazione delle prime idee di Constable è eccezionalmente svaporata in languida nebbia, come un paesaggio visto in un soffio improvviso della memoria; da farci ricordare il bel detto del pittore: 'L'arte è gradita perché *rievoca*, non perché *illude*'. Ecco 'Helmingam Dell', stesso anno e stessa raccolta Bacon, più forte dello stesso soggetto pubblicato dal Venturi: fosco, serrato, da piacere a Courbet o al giovane Cézanne. Ma raramente ebbe l'occhio sgombro come il 6 d'agosto 1823: sulla breve carta coperta a olio di 'Hampstead, verso levante' /*tavola* 17/, egli mantiene, più che mai, la lontana promessa del 1802, di diventare pittor naturale. La verità di un attimo vi è scoperta con occhio così serena-

17 - J. Constable: `Hampstead, verso levante` — *Londra, Victoria and Albert Museum*

18 - J. Constable: "mulino a vento presso Brighton"

19 - J. Constable: 'la brughiera di Hampstead' *Londra, National Gallery*

20 - J. Constable: 'la fattoria della valle' *Londra, Tate Gallery*

21 - G. Buonconsiglio: frammento d'affresco *Montagnana, Duomo*

22 - G. Buonconsiglio: frammento d'affresco *Montagnana, Duomo*

23 - Johannes Hispanus: 'Deposizione' *Milano, raccolta privata*

24 - Bonifacio Bembo: 'ritratti Estensi' *Roma, Biblioteca Nazionale*

mente acceso da precorrer davvicino, non fosse la tavolozza più nera, certi Renoir fra il '70 e il '75; la lieve sommarietà della stesura, quel modo confidenziale di filare la pennellata che gli è tipico, è riassorbita nell'effetto vellutato e bruciante delle macchiette staccate sul cielo basso, sulla strada d'ocra chiara. La giustezza tonale toglie affanno romantico al fumar della nube, quasi a precorrere la innocue buffate delle locomotive a venire, entro le stazioni viste da Monet. Bello anche il 'Mulino a vento presso Brighton' /*tavola* 18/, un tantino più olandese; quasi Saftleven, quasi Wouverman; ma di chiarezza più diretta e moderna, con quei pigmenti scuri che scottano dolcemente sul fondo, e quel mulino straordinario, bianco, rosso, nero di ferro. Peccato che questi saltuari, memorabili saggi restassero suo bene privatissimo; peccato ch'egli non avesse un genio così prepotente da fare di queste brevi illuminazioni la sostanza della sua arte; ma può bastare alla sua fama ch'egli sia riuscito a trovare, di tra i fumi vasti, arruffati del romanticismo gonfiante anche in pittura, queste soste di limpidezza naturale.

*

Una parte dell'animo di Constable, tuttavia, non è sorda alla crescente aura romantica; ma, più che le rive dello Stour, c'è un luogo predestinato, un piccolo deserto per i quaranta giorni di Constable. Luogo di percorse solitudini, la brughiera di Hampstead: l'occhio vi spaziava fra l'orizzonte e la macchia rada, fra i poggi, l'erba macera e qualche pozza. La versione del 1823 /*tavola* 19/ (che, esposta a Parigi, dovette toccare il cuore di Delacroix più del 'Carro del fieno') ce la mostra aduggiata dalle nubi, strisciata dalla luce falsa dei raggi obliqui. Il romanticismo ambiguo dei grandi abbozzi qui si sfoga più naturalmente. Un'aspirazione, forse, potenzialmente rembrandtiana si arresta al turgore più accostabile del Ruisdael preromantico; o rammemora le belle lontananze, fracide e verdazzurre di Philips de Koninck. Ricordo un altro piccolo 'Hampstead', venuto alla Biennale da Manchester; vivo, coi primi piani a macchia intensa, il cielo mischiato di rosa, d'azzurri, di bruni, di grigi, come nei più bei Van der Neer: da far pensare che Constable, debitore di qualche cosa al talento più precoce di Turner, qualche cosa gli restituisse più tardi. Restò tale, s'intende, che del suo luminismo non si sarebbe mai detto, come egli più tardi ebbe a scrivere: 'La luce di Turner, emani o no dal sole o dalla luna, è squisita.' Inte-

ressante è notare come intorno al 1824-25, quasi captando un favore che cresca intorno a lui, egli comincia ad assorbire la fattura dei quadri d'esposizione in questo suo travagliato romanticismo: timidamente nella 'Chiusa', esposta nel '24, più decisamente nel 'Cavallo che salta', presentato nel '25. Non fosse stato amore della sua tesi, il Venturi avrebbe certo avvertito che la distanza fra il grande abbozzo e la versione definitiva è, ora, assai meno grande che fra le due edizioni del 'Carro del fieno'. Persino nel rapporto fra uomo e natura, il tono non è più quello affettuoso, dimesso, solito a Constable; qualche cosa di scenico è nel gruppo centrale, quasi da ricordo leonardesco inserito in natura. Il motivo non sarebbe spiaciuto a un Géricault, a un Delacroix. E, al crescere di sentimenti che non gli erano nativamente connaturali, cresce anche il dramma della sua tecnica; alla complessità dei suoi impasti s'aggiunge ora il polverio di quei bianchi luccicanti sparsi sulla tela che furono chiamati, quasi sempre per ironia, la 'neve' o il 'nevischio' di Constable. Restava un espediente tecnico, più o meno brillante, un luccichio di tavolozza; ed è all'incirca al suo apparire che comincia la sua involuzione più grave. Diradano i suoi tentativi di pittore naturale. È vivo, ma non dice nulla di nuovo, il 'Sentiero di campagna' della National Gallery, del '25. Variamente si data, fra il '25 e il '30, quella 'Strada campestre con figure' del Victoria and Albert dove l'occhio è ancora rapido, schietto, e si sfoga in un cielo a fondo gialletto e a sfregate azzurrine, degno quasi di Sisley. È intenso e piacevole, già del '31, lo 'Stoke-by-Nayland', dello stesso museo. Ma preferisce ormai (e vi abita appresso) la brughiera di Hampstead: vi moltiplica le tempeste, le luci cangianti fra i piovaschi, i pomeriggi d'estate che addensano nubi nere, gli arcobaleni. Il mutarsi della sua umile meteorologia in questa più 'fenomenale' si lega a un più deciso amore pel Rubens, pittore di 'phenomena'; ce ne accorgiamo anche da 'La Valle di Dedham', esposta nel 1828. Constable vi scopre la sua ambizione a un paesaggio 'pittoresco', 'storico-romantico'. Le qualità dirette del suo occhio sono ormai trascurate per una impegnatissima elaborazione tecnica, intricate entro le frasche frondose come chiome, entro la spirale delle nubi, lungo i tronchi solennemente inflessi. Non fosse un resto di luce argentina, cangiante sui verdi, sui bruni, sui rosa freddi, saremmo ormai al più inerte 'museo'. Del 1829, predestinato, sulla maretta acquitrinosa d'una brughiera incupita dall'ombra, contro l'onda

schiumosa del cielo, si profila il primo castello in rovina: 'Hadleigh Castle', National Gallery. Nel '30, la ripresa del motivo di 'Helmingham Dell', anziché prevenire Courbet, ricorda, nei retorici tentacoli del tronco e dei rami, addirittura il Morland. Nel '31, un quadro di cui l'autore si mostrava troppo soddisfatto, 'La Cattedrale di Salisbury dai prati', vuol riuscire a un'edizione rinnovata, che non è se non sovraccarica d'elementi spettacolari, dell' 'Arcobaleno' di Rubens; e contemporaneamente 'Il guado del fiume', del Guildhall, tenta di riambientare in un'atmosfera, ora sì intenzionalmente drammatica, i suoi vecchi motivi rustici. 'Il Ponte di Waterloo', esposto nel '32, riedizione del vedutismo veneziano, e conclusione di lunghi approcci protrattisi quasi un quindicennio, è certamente un quadro prestigioso; ma l'abuso del 'nevischio' lo fa slittare alquanto verso gli effetti d'un Monticelli. Ancora piovaschi e arcobaleni, nel '33, sulla acquitrinosa solennità della 'Brughiera di Hampstead', ripresa d'un vecchio motivo. Constable è davvero al declino; rielabora, per stanchezza di fantasia; rimedita la sua cultura, preparando le conferenze sulla storia del paesaggio, come chi abbia, ormai, da ricordare più che da creare. Nel 1834 non ha la forza d'esporre che acquarelli e disegni. In una lettera, si ritrovan parole degne dell'odiato Byron: 'Ogni raggio di sole si è ritirato da me, nell'arte, almeno. Perché meravigliarsi, allora, s'io non dipingo che tempeste?' Ma, prima di darci i due ultimi quadri di prestigio ('Il Cenotafio' del 1836, quadro d'un severo accademico in onore del primo accademico Reynolds, e accompagnato dai versi di Wordsworth, poeta laureato e già stanco; e, nel 1837, interrotto dalla morte, 'Il mulino e il castello di Arundel', tristemente simbolico della sorte di un pittore naturale spirato fra le braccia di Sir Walter Scott), Constable dipinge ancora, nel 1835, 'La fattoria della valle' /*tavola* 20/. Non è un capolavoro, ma è una specie di nobile testamento. La stagione s'aggrondava sulle rive predilette dello Stour. Qualche riflesso argentino anima ancora, come un mesto respiro, le masse poderose della vecchia struttura, nuovamente olandese; ma questo è un Hobbema in chiave profonda. Gli embrici, le pareti usate dall'antica vita rustica imbrunano nell'ombra che ha preso le acque, e vela le forme degli uomini, degli animali. L'aveva venduta a Mr. Vernon, tardava tuttavia a mandarla; già era inverno, ma piaceva troppo, a Constable. Scriveva, in dicembre: 'Ne farò quel che mi pare, perché, fra tutti, sono ancora la

persona più interessata al quadro.' Questa volta tolse il 'nevischio'; senza la traccia di quell'artificioso dramma tecnico, l'opera brillò meno, ma l'amenità della campagna inglese si castigò quasi in un'ombra di purgatorio. Già Constable si preparava a morire, dal suo limbo. Albeggiava Ruskin, e il 'gusto dei primitivi'; una tradizione s'era chiusa. Ne sarebbe rinata un'altra, trent'anni dopo, nel senso indicato dall'opera più nascosta e più alta di Constable.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Una dichiarazione americana sull'arte moderna.

'L'Istituto d'Arte Contemporanea di Boston, il Museo d'Arte Moderna di New York e il Museo Whitney d'Arte Americana di New York, tutte istituzioni dedicate in prima istanza all'arte del nostro tempo, si uniscono nella seguente dichiarazione di principio circa il proprio atteggiamento verso l'arte contemporanea. Questa dichiarazione è fatta nella speranza di collaborare al chiarimento delle opinioni, spesso contrastanti, che, in questo campo, confondono il pubblico e danneggiano gli artisti. Il suo scopo non è già di impedire le sincere differenze di opinione, ma di fissare alcuni principî sui quali noi conveniamo.

Il campo dell'arte contemporanea è immensamente vasto e vario, con molti punti di vista e molte tendenze stilistiche. Noi crediamo che questa varietà sia segno della vitalità e della libertà espressiva inerente a una società democratica e ci opponiamo a ogni tentativo di ridurre l'arte e il giudizio su di essa a un solo punto di vista.

Affermiamo la nostra fede nella perenne validità di ciò che si chiama generalmente arte moderna, quel movimento multiforme che crebbe durante i primi anni del ventesimo secolo e che ha prodotto l'arte più originale e significativa della nostra epoca. Crediamo che il movimento moderno non sia stato una forza vitale soltanto nella sua prima fase di esplorazione, ma anzi che la sua larga e mutevole continuità di coraggiosa ricerca e di risultati creativi sia una forza vitale anche oggi, com'è dimostrato dalla instancabile capacità delle nuove generazioni di artisti a incarnare, in nuove forme, nuove idee. Ma, nel contempo, crediamo alla validità anche delle tendenze conservatrici e retrospettive quando esse dimostrino di sapersi servire, creativamente, dei valori

Una dichiarazione americana

tradizionali. Ciò significa che la modernità non è per noi, da sola, garanzia di qualità e d'importanza.

Crediamo che il primo dovere di un Museo d'arte moderna sia di essere ricettivo di fronte alle nuove tendenze e ai nuovi ingegni. Noi partiamo dalla constatazione storica che in arte, come in tutte le altre attività creative, il nuovo viene dapprima apprezzato da una parte di pubblico relativamente ristretta: quasi tutta l'arte degli ultimi centocinquant'anni, oggi generalmente accettata come valore reale, fu in origine malintesa, negletta o messa in burla non solo dal pubblico ma da molti artisti, critici e direttori di museo. Basterebbe perciò rammentare le carriere di Blake, Turner, Constable, Delacroix, Corot, Millet, Courbet, Manet, Whistler, Monet, Cézanne, Renoir, Rodin, Gauguin, van Gogh, Eakins, Ryder, anche senza aggiungervi i nomi dei caposcuola del nostro secolo. Riconosciamo che parecchi artisti di merito incontestabile non divennero mai popolari, per quanto vasta possa essere stata la loro influenza. Crediamo perciò che dovere di un museo sia di presentare l'arte ch'esso ritiene buona, anche se non è ancora generalmente apprezzata; e che, così facendo, il museo assolva del suo meglio la sua responsabilità più lata di fronte al pubblico.

Crediamo anche che la cosiddetta « incomprensibilità » di certa arte moderna sia un risultato inevitabile delle sue esplorazioni oltre i confini consueti. Come le innovazioni della scienza, anche i procedimenti dell'artista sono spesso compresi a stento e lo rendono perciò facile bersaglio di attacchi reazionarî. Noi non crediamo che molti artisti mirino deliberatamente ad essere incomprensibili e a segregarsi volontariamente dal pubblico. Siamo certi, al contrario, che la maggior parte di essi desidera oggi di porsi in comunicazione con un pubblico accogliente. Il fosso tra l'artista e il pubblico è stato, a nostro parere, approfondito ed esagerato ad arte; anzi l'interesse corrente nell'arte progressiva, com'è provato dalla frequenza alle mostre e dall'attenzione della stampa a grande diffusione, è oggi più largo che mai sia stato nella storia della cultura.

Noi crediamo nel valore umanistico dell'arte moderna, anche se essa non partecipa alla insistenza dell'umanismo accademico sulla figura umana come presunto elemento-base dell'arte. L'arte che oggi esplora strati di coscienza prima sconosciuti, nuovi concetti scientifici e nuovi metodi tecnologici contribuirà all'umanismo nel senso più profondo, aiutando l'umanità a venire in contatto col mondo moderno,

Una dichiarazione americana

non già arretrando di fronte ad esso, ma affrontandolo e dominandolo. Riconosciamo perciò il valore umanistico dell'arte astratta, come un'espressione di pensiero, di emozione e delle fondamentali aspirazioni umane verso la libertà e l'ordine. Per questa via l'arte moderna contribuisce alla dignità dell'uomo.

All'opposto di chi combatte l'artista moderno come antisociale, noi crediamo alla sua funzione spirituale e sociale. Onoriamo l'uomo che è pronto a sacrificare popolarità e sicurezza economica per restar fedele alla sua visione personale. Ma non crediamo che gli si debbano rivolgere domande irragionevoli. Sebbene la sua energia spirituale possa, in senso lato, considerarsi religiosa, non gli si può chiedere di farsi sacerdote o santo. La sua arte potrà simboleggiare disciplina o libertà, ma non è a lui che si deve chiedere di salvare la civiltà.

Fermamente convinti della qualità e della vitalità dell'arte americana, noi ci opponiamo alla sua definizione in termini strettamente nazionalistici e riteniamo che l'arte americana a timbro internazionale sia artisticamente altrettanto valida di quella che è ovviamente americana soltanto per l'argomento. Deploriamo perciò il riaffiorare della tendenza che vorrebbe identificare l'arte americana soltanto col realismo popolare, col soggetto regionale e col sentimento nazionalistico.

Respingiamo anche l'asserto che l'arte esteticamente nuova debba in qualche modo partecipare di sovversivismo sociale o politico e sia perciò non-americana. L'uso ignorante e sbadato di termini politici e morali che si riscontra spesso negli attacchi contro l'arte moderna, ci sembra anzi deplorevole. Rammentiamo bene che i Nazi soppressero l'arte moderna, marchiandola di « degenerata », « bolscevica », « internazionale » e « non-tedesca »; e che i Sovieti soppressero l'arte moderna come « formalistica », « borghese », « soggettivistica », « nichilistica » e « non russa »; e che sia i Nazi che i Sovieti insistettero e insistono in un naturalismo banale saturato di propaganda nazionalistica.

Noi crediamo che non rientri nelle funzioni di un museo tentar di controllare il corso dell'arte e di avvertire gli artisti di ciò che essi debbono o non debbono fare; o anche di imporre dogmaticamente i proprî gusti al pubblico. A nostro parere la propria funzione di un museo è di tenersi al corrente di ciò che gli artisti fanno, nel modo più obbiettivo, e di presentare le loro opere al pubblico con tutta l'im-

Una dichiarazione americana

parzialità consentita da quel livello qualitativo che un museo deve sforzarsi di mantenere. Siamo conscî che l'umiltà è dote tanto necessaria a coloro che scelgono le opere d'arte quanto a coloro che le producono o che si sforzano di comprenderle.

Noi crediamo insomma al bisogno urgente di un atteggiamento obbiettivo e aperto verso l'arte del nostro tempo e di una fede che accompagni attivamente l'energia e l'integrità creativa degli artisti viventi.'

NOTA. — *I centri maggiormente responsabili del gusto 'moderno' negli Stati hanno provveduto a diffondere ampiamente in tutto il mondo questa interessante dichiarazione (anzi quasi, proclama) sull'arte contemporanea; e, per il suo tono sostenuto e di buona fede, ci sembra utile tradurla ad uso del lettore italiano e brevemente discuterla come segno dei tempi.*

Che succede? A quanto pare i reggitori dei Musei statunitensi d'arte contemporanea (almeno uno dei firmatarî del manifesto, Alfred Barr, è ben noto anche in Italia) si sentono ormai insidiati su due fronti: l'uno che quasi inclinerebbe a sospettarli di attività antiamericana; l'altro (probabilmente composto degli eleganti comunisti-da-salotto di certi Colleges di Harvard), che li schifa come vili e formalistici propalatori del gusto piccolo-borghese.

Ma bisognerà che gli estensori del rapporto si rassegnino: l'inasprimento dei contrasti ideologici e politici ha sempre acceso focolai di iconoclastia che dapprima si maschera come preferenza di un gusto che già più non esiste; allora l'arte dalla sua posizione di terza forza, così invidiabile in tempi di ideologica sopportazione, diviene terzo incomodo, e ne busca. E ad essa succede la propaganda scritta o figurata.

Ma le busse all'arte moderna non si risparmieranno certamente chiamandola — come fa il manifesto — da una parte, attività creativa, energia spirituale a sfondo religioso; e, dall'altra, assegnandole come cómpiti 'l'esplorazione di strati di coscienza prima sconosciuti, di nuovi concetti scientifici e di nuovi metodi tecnologici'; giacché, per quanto stretti e fatali siano i rapporti dell'arte col proprio tempo, l'esplorazione degli strati di coscienza sarà sempre compito della psicologia e quella di nuovi concetti scientifici e di nuovi metodi tecnologici, compito della scienza e della tecnologia. Piovene che, misteriosamente, si va ora rivelando così profondo conoscitore degli strati harvardiani, potrà meglio spiegarci come mai un gruppo di critici d'arte presumibilmente usciti da quella cerchia possa così confusamente alternare proposizioni di idealismo astratto e metafisico ad altre prettamente materialistiche.

Ma una cosa preme anche più di rilevare, perché forse potrebbe indicarci la ragione più seria dell'opposizione che l'arte moderna e modernissima trova ora anche in America. Per la storia. Le cose andarono benissimo finché gli americani procedettero ai loro acquisti di pittura impressionistica e post-impressionistica francese; fino a Seurat per intenderci. Un po' più avventato fu l'acquisto in massa del sintetismo di Gauguin e dell'espressionismo di Van Gogh, che si sarebbe preferito 'con juicio'; ma vada ancora.

Il guaio vero comincia al tempo dei programmi cubistici e via via fino ai vari aspetti dell'astrattismo, non già perché questi movimenti non abbiano dato, anch'essi, opere valide, ma per la gravissima constatazione che la critica, sia in America che in Europa, ha mancato al suo cómpito di cernita rigorosa tra valori reali e valori spurî. Non dico che il cómpito non fosse difficile; ogni critico d'arte moderna ne sa qualche cosa; ma sento che ove fossi stato mai direttore di un museo d'arte moderna non avrei mai permesso che nel mio istituto figurassero sullo stesso piano Picasso — e Masson, Carrà — e Balla, Klee — e Mirò, Braque — e Léger, Rouault — e Gromaire, Utrillo buono — e Utrillo cattivo, Grosz — e Grosz, Ernst — ed Ernst (qui anzi è curioso avvertire come la severità sia stata riservata soltanto alla sventurata involuzione di De Chirico tardo! Sempre sventurato il 'Pictor optimus'!).

Se provassimo dunque a metterci d'accordo sui valori reali degli ultimi quarant'anni d'arte? Il memento lanciato dagli estensori del proclama, che cioè da centocinquant'anni i grandi pittori furono incompresi e che pertanto, ecc. ecc., non è tanto astuto quanto puerile. Questa è una storia che non insegna nulla. E neppure si potrà illudersi di mantenere lo 'standard' di qualità accogliendo nel Museo dei pittori, semplicemente perché usano dei colori 'tecnologicamente' puri.

Il fatto è che in un referendum rivolto ai venti 'aficionados' dell'arte moderna, su quali siano, a parer loro, i pittori validi, ciascuno proporrebbe una lista diversa. Eppure non c'è dubbio che soltanto a discussione conclusa e a liste bloccate si potrà ripartire contro coloro che attaccano indiscriminatamente l'arte moderna e non la rispettano neppure come utopica compagna di strada dello spirito che progredisce, o della materia che si trasforma. Con questo non si vuol già negare che un'eventuale sospensione di ogni attività artistica possa anche verificarsi e magari giustificarsi sul piano di altre esigenze; e senza tuttavia significare con ciò la sua morte nel cuore dell'uomo. Nell'ultimo cinquantennio, per esempio, urgenze sociali improrogabili hanno escluso in molti casi l'aspetto creativo dall'architettura limitandola al suo compito pratico di buon riparo, di buon ricovero, di buon asilo, di buon alveare umano, e simili. E perché mai il medesimo non potrebbe avvenire anche in iscultura o in pittura? La pri-

ma trascendenza cristiana sospese di fatto la scultura in tutto tondo per la sua effettività troppo corporale e feticistica di idolo pagano; l'iconoclastia bizantina, come disse uno degli illustri storici di quei tempi, ridusse la pittura 'a uno dei modi dell'attività governativa'. Anche domani perciò potrebbe avvenire che per altre simili, e speriamo superiori, esigenze occorra pregare i pittori di usare i loro gesti e la parte meccanica della loro attività per la riproduzione e la diffusione di temi propagandistici; quando non si voglia riconoscere che meglio ancora sarà allora impedire affatto quell'attività non potendo essa mai, in questo campo, competere con la potenza dell'obbiettivo cinematografico dell'operatore, speriamo, 'neorealista'. Intanto ci si abituerà a chiamar le cose col loro nome e non ci ostineremo, secondo i precetti di un idealismo a corso forzoso, a parlar d'arte quando si tratta di ben altro. Per oggi, si tratta, da una parte della povera astuzia mentale di tanti astrattisti improvvisati, ben lieti di aggirarsi in una selva oscura e incontrollabile (e la cui oscurità è resa più densa da certi accompagnamenti di critica fuori senno); dall'altra, di un preteso neorealismo che manca all'esigenza implicita nel prefisso, non essendo conscio neppure della propria particolare tradizione, anzi pronto a usare mezzi di fortuna tratti dalle grammatiche più in voga, che realistiche non sono di certo; tutto per nascondere l'uggia e il dispetto di sentirsi banali e, alla fine, superflui. Il rilievo potrà tornara ingrato a coloro che invece di restar fedeli alle esigenze del proprio testo poetico, posto che ne abbiano uno, si preoccupano di sistemare le proprie esigenze materiali. Tutto ciò ha già un nome ed è deformazione professionale. Ma io rammento bene che, nella prima guerra, gli artisti 'moderni' richiamati alle armi, dopo i primi incauti tentativi di fare il ritratto al proprio colonnello, venivano adibiti al compito di camuffare i cannoni, o, se scultori, di crear batterie di legno e aeroplani finti; o, architetti, disegnare l'accampamento e costruire spalti; cose pratiche a scopo preciso e di effetto sicuro; e nelle quali pure gli artisti impiegavano un gesto simile a quello dell'arte loro. Ma il gesto soltanto.

Che però il compito del critico resti quello di rassicurare il pubblico che l'arte non è poi una così infida compagna di strada come Platone la riteneva e che perciò si può far fido al suo aspetto di perenne educazione sentimentale fino a che essa non venga forzatamente a sospendersi per lo stato di emergenza, su questo siamo d'accordo e cercheremo di provarlo continuando ostinatamente il nostro lavoro anche in una selva di pericoli e di orrori. Ma rammentiamo ancora che il miglior modo di dimostrarne l'utilità sarà sempre l'approfondimento critico nella scelta dei valori: proprio la parte in cui la critica moderna ha più gravemente mancato, fino a lamentarne oggi le amare conseguenze. Tutti si può fallare, naturalmente, ma a me sembra che

l'errore e la confusione siano stati negli ultimi decennî troppo 'organizzati', per non dovere ormai venir corretti da un esame di coscienza. Chi si provi a riandare il modo, il sistema con cui è stato quasi sempre operato il lancio, a getto continuo, degli innumerevoli pittori moderni e arcimoderni, troverà che esso non è mai partito dalla buona critica; ma, visibilmente, da ben altre forze materiali, da altri luoghi di comando che proprio la critica ha avuto il torto di non smantellare in tempo.

r. l.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

BUONCONSIGLIO: *Due frammenti d'affresco [tavole 21, 22].*

Che questi due frammenti d'affresco, uniche reliquie di una vasta decorazione che un tempo rivestiva inferiormente tutte le pareti della Cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Montagnana, si possano leggere senza difficoltà nel contesto delle opere certe di Giovanni Buonconsiglio, mi par cosa piana e accettabile, tanti sono i raffronti convincenti che si possono istituire con le altre poche tavole firmate e purtroppo raramente datate da questo pittore tra gli ultimi anni del quattro e i primi del cinquecento; per esempio, il frammento della pala dei SS. Cosma e Damiano conservato ora all'Accademia di Venezia o la meravigliosa 'Pietà' di Vicenza, che minacciava di restare senza pari nell'opera del pittore vicentino-veneziano.

Come non pensare, guardando questo paggio, al volto pienotto e rotondo, seppur sordo per l'incerottatura dei vecchi restauri, del S. Cosma nel frammento or ora citato o al baritonale scorcio di sottinsù dell'apostolo Giovanni nella Pietà; come non rilevare anche qui quella sua vena di diversa cultura, sia pur appoggiata al comun denominatore del patetismo belliniano proprio di tutti i pittori veneti di quest'epoca?

Quella diversa cultura di senso bramantesco lombardo cui già da qualche tempo ha accennato il Longhi in una breve nota su questo pittore, facendo anche il nome di Lotto giovane, non certo estraneo, nei suoi inizi, ad una simile tendenza.

È veramente in senso lottesco lombardo e anzi appellandosi chiaramente ai paggi Onigo, che si volge verso di noi il giovane superstite degli affreschi montagnanesi del Buonconsiglio.

Si arrotonda il giubbetto del paggio interzato di bianco e di rosso, stemmato di strane decorazioni, memore certamente del potente respiro che stirava la casacca damascata

sul petto degli uomini d'arme di guardia al Monumento Onigo a Treviso, quasi una discendenza italiana di certe figure di Michael Pacher dove pur la 'sutura tra italiano e tedesco resta invisibile'. *Buonconsiglio*

Il cader dei capelli gonfi, il calzare della berretta, il comporsi pieno e deciso del volto, l'energia delle gambe solidamente posate, son tutte cose che inducono a pensare che il Buonconsiglio in qualche modo avesse potuto studiare le esperienze del Lotto di questi anni, e a datare questa fascia d'affreschi sui primi anni del secolo, dopo la 'Pietà' di Vicenza e prima della pala di S. Rocco (ora al Museo di Vicenza), che porta la data 1502, leggibile anche a mio avviso e con buone ragioni, 1511. Infatti nell'altro frammento sulla parete di destra la mano di un apostolo si porge ad un'altra uscendo da un panneggio che potrebbe benissimo figurare tra quelli dei Santi Pietro e Paolo della pala vicentina or ora ricordata, cui non disdirebbero neppure i colori di giallo caldo e verde fondo che si ritrovano nell'affresco. Ma per ritornare al paggio di sinistra, se la luce che trascorre nel suo volto non è (per quanto possiamo arguire dal pessimo stato di conservazione) la luce limpida e vera del Lotto, molto però ascriverei all'intelligenza del Buonconsiglio, e, direi meglio, alla sua intelligente curiosità per aver desunto in tempi così immaturi da un giovane come il Lotto, e, quindi, averne compreso l'eccezionalità di temperamento sì da assumerlo accanto ai moduli che venivan dettando, sempre in quegli anni, il Bellini coi teleri perduti di Palazzo Ducale e il Carpaccio con la sua solare narrativa cui certamente alludeva il complesso ambientale di questo affresco che traspare ora soltanto per la prospettiva del pavimento, l'imbasamento di una pila, le arcatelle chiare del soffitto, e per l'appellarsi di questi giovani, in certo modo, ai giovani 'della compagnia della calza' o ai tanti astanti delle vicende carpaccesche.

Qui forse è l'origine della fama di buon prospettico data dal Vasari al Buonconsiglio. Continuano proprio in questi frammenti (sul pilastro e nella parete di fondo della cappella) le allusioni ad una conoscenza di elementi decorativi di gusto prettamente lombardo rilevati dal Longhi e già apparsi nella meravigliosa predella della 'Pietà', in azzurro e grigio tenero con putti e tritoni, o nella cimasa a ritmo convolto quasi di un Giulio Romano 'avant lettre'.

Al chiuso della cappella rivestita di marmi faceva riscontro nell'altra parete una sacra scena all'aperto di cui

Buonconsiglio ormai non possiamo più gustare che il patetico andante di quella striscia colorata di paese con l'edificio roseo cui la stampiglia vivace del Leone di San Marco dà un inconfondibile sapore di entroterra veneto, l'alberatura di un verde intenso e, più in basso, sotto il colloquio animato dalle mani apostoliche, la terra magra erosa fra gli sterpi e i fili d'erba stinta, in franature improvvise che ne rivelano le stratificazioni geologiche.

Che io sappia, nessuno ha pensato a questi affreschi come opera del nostro pittore, limitandosi i critici solo alle tre pale lasciate quivi dal Buonconsiglio e agli affreschi dell'abside per accoglierli o infirmarli, mentre probabilmente fu dopo una così bella prova che questi provinciali l'incaricarono di decorare il salone dell'Ospedale Hierusalem, di fornire di pale gli altari del Duomo e di affrescare l'abside appena costruita.

Si conclude per me sui dipinti che ho qui commentato e su di un bel S. Sebastiano che fu in casa Maldura a Padova ed ora è a Piazzola sul Brenta nella Pinacoteca Camerini (e di cui non posso per ora fornire una buona riproduzione,) la prima attività di Giovanni Buonconsiglio e, mi pare, senza stacchi bruschi e immotivati tra la 'Pietà', la pala di Cornedo, e il frammento dell'Accademia di Venezia (entrambi del 1497) e le opere meno felici che seguiranno dalla Pala di S. Rocco in poi; quando l'artista non solo dimenticherà di essere stato così moderno e lombardo, ma perderà addirittura il contatto col suo tempo.

Gertrude Spettoli

JOHANNES HISPANUS: *ancora una Deposizione.*

Ricomponendo intorno alla 'Deposizione' Saibene i lineamenti della personalità di Johannes Hispanus[1] io non pretendevo di esaurire, in una breve nota, i molti quesiti posti dal curioso problema, sibbene di indicare in quale senso dovesse procedere l'indagine volta a chiarire gli inizi e le ulteriori vicende del pittore spagnolo.

Le ricerche che ho avuto modo di condurre successivamente hanno portato alla scoperta di altro materiale che spiega e delucida alcuni momenti del percorso italiano di Johannes; ma per ora voglio fermare l'attenzione su di un dipinto di piccolo formato che mi par fondamentale

[1] 'Proporzioni', 1948, II, pagg. 172-175.

quale riprova dell' omogeneità del gruppo già raccolto.[2] *Johannes Hispanus*

Perché se il centro di questa tavoletta */tavola 23/* riprende lo schema compositivo della 'Deposizione' firmata, ecco che la penultima figura di destra presenta con il Battista della pala di Viadana una puntuale identità di tipo e di struttura; mentre la schematizzazione dei panneggi è la stessa, sia della tavola di Montecassiano che dei due tondi e della politissima 'Sacra Conversazione'. D'altro canto ritorna qui la singolare declinazione di motivi del Rinascimento Italiano verso modi e intenzioni tipicamente spagnoli, sia nell'atteggiamento dei Santi in piedi, assai distratti e si direbbe poco convinti della parte loro riserbata in questa mistica rappresentazione; sia nel tornito Santo diacono di sinistra, dalla veste trapunta di ricami e fregi; o anche nel rapporto fra le figure e il fondo, dove Johannes dimostra ancora le sue grandi virtù di paesaggista. Un'opera dunque da tener presente nel collegamento del gruppo 'Johannes Hispanus' con una qualche altra entità spagnola, tanto più che, se non erro, questo quadretto tocca al momento in cui Johannes passa per la fase veneto-cremonese, quindi all'estremo del suo soggiorno italiano.

Federico Zeri

[2] Posso riprodurre questo nuovo numero grazie alla cortesia del Prof. Costantino Baroni, che, oltre a segnalarmelo, mi avverte anche che sotto il nome del Boccaccino esso figurava nel 1944 in una collezione privata di Milano.

APPUNTI

Les 'Trésors des Bibliothèques italiennes' à Paris.

Il est facile de résumer les mérites et les défauts de l'exposition qui s'est tenue à la Bibliothèque Nationale de Paris de Juin à Octobre, avec un succès bien significatif de l'engouement actuel du public pour la miniature et le dessin: c'était, en fait, cinq expositions en une seule. L'une, la plus remarquable, concerne la miniature en Italie du IV^e^ au XV^e^ siècle avec quelques pièces fameuses entre toutes et beaucoup d'ouvrages secondaires; la seconde, consacrée au livre imprimé, était fort différente de la réunion méthodique présentée en 1926, mais contenait tout de même plus de cent incunables; ces deux ensembles étaient complétés par un choix de reliures italiennes, qui invitait à voir dans le 'livre' le thème principal de la manifestation; mais, sans doute pour répondre aux récentes expositions du 'dessin français' et des 'chefs d'oeuvres de l'Albertina', on y avait joint en cimaise une soixantaine de dessins de la Renaissance, de telle sorte qu'il planait sur cette magnifique réunion le fantôme d'une cinquième exposition, celle qui, en

Miniature italiane a Parigi

dégageant les rapports de toutes ces créations de l'art entre elles, aurait révélé la merveilleuse 'vie intime' des grands centres de l'art italien et les principaux moments de leur histoire.

Cette reconstitution idéale aurait exigé une préparation longue et savante; il eût fallu ressusciter par des groupements calculés les *scriptoria* des hautes époques, les ateliers, montrer le cheminement des modes et la fixité des traditions. Les notices générales du catalogue soulignent judicieusement que c'est là à quoi tend la recherche d'aujourd'hui; mais le principe n'a été suivi qu'assez mollement et de loin dans le choix et la disposition des pièces. C'est ainsi que le cadre des 'siècles' amène plusieurs fois à briser pour Florence, par exemple, ou la Lombardie, une précieuse continuité. L'occasion était belle de faire oeuvre durable; mais c'était changer d'échelle. Il suffisait, par exemple, de rapprocher certaines xylographies milanaises, comme celles du 'Fioro e Biancifiore' de 1505, des miniatures exécutées pour les Sforza, que l'on attribue à Cristoforo de Predis (c'est ce que suggérait C. C. Rava en 1945); et le public qui a fait si bon accueil à ce déploiement de 'trésors' italiens aurait ainsi un peu mieux discerné la physionomie particulière des grands scribes et des grands éditeurs, la 'modernité' de Ferrare en face de la routine florentine, le génie commercial d'un Vespasiano da Bisticci. Une courte histoire des collections et des bibliothèques représentées ici, n'était pas moins utile à l'intelligence de ces larges 'morceaux choisis'. Bref, les organisateurs pouvaient avantageusement se régler sur l'esprit même du volume du Prof. Fava, souvent cité dans le catalogue, qui avait inauguré en 1932, la série officiellement consacrée aux 'Trésors des Bibliothèques d'Italie'.

Le choix des dessins des Offices et du Palais Corsini — hors d'oeuvre ou dessert? — est lâche et un peu déconcertant: la présence du 'livre dit de Giusto Padovano' (à quand une dénomination raisonnable?) appellerait quelques pages d'Uccello et, peut-être, certaines estampes. La médiocre 'mort de Lucrèce' n'est pas digne de représenter Signorelli; la sanguine du 'vieillard en face du jeune homme', avec son contraste si inquiétant et si calculé de la décrépitude et de la beauté épicène, suffit à rappeler admirablement la puissance de Léonard. Une banale étude de Marc-Antoine n'a que faire dans cette série, qui met surtout en évidence le brio insidieux de Pontormo, de Beccafumi, de Bronzino. Fallait-il mêler des pièces médiocres ou contestables de Savoldo, de Florigerio aux habituels fusains de Tintoret? Cambiaso divertit, comme toujours; deux beaux Parmesan amorcent encore une autre direction, et le paysage du Dominiquin, fusain d'une éxécution déliée, fait franchement digression.

Les amateurs de reliure pouvaient trouver d'excellents morceaux de bravoure venitiens, comme le 'Marcanova' de Modène. La moitié environ des 60 pièces était fournie par la Bibliothèque parisienne, dont les plus intéressantes des 'biccherne'. La riche section des incunables a donné lieu, toujours sans prétention à être exhaustive et érudite[1], à deux initiatives intéressantes: l'une fut de grouper trente manuscrits et éditions de la 'Commedia', l'autre de monter à peu près autant de brochures populaires, de petits livrets de voyage, aux xylographies ordinaires mais parfois amusantes. Le vénérable centre de Subiaco se trouve ainsi sacrifié, mais on pouvait voir un 'de civitate Dei' de 1467,

[1] Peut-être eût-il fallu renvoyer aussi à l'ouvrage courant de *K. Haebler*, Die deutsche Buchdrucker des XV. Jh. im Auslande, Munich, 1924.

Miniature italiane a Parigi

qui est en même temps un recueil enluminé, et renvoie donc impérieusement au problème central, celui du 'livre à peinture'.

Sur deux cent manuscrits, il faut en mettre à part une cinquantaine, antérieurs au XII^e siècle, l' 'Iliade' et le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne, les admirables rouleaux bénéventains, qui sont ici pour définir la plus riche et parfois la plus contraignante des hérédités. L'histoire qu'ils inaugurent n'est guère encore qu'une suite d'hypothèses, et appellerait de grandes précautions dans la nomenclature et la chronologie: on nomme souvent 'missels' des sacramentaires (N° 8, 65), on doit prendre garde aux pages rapportées (N° 30) ou peintes après coup (N° 64), et surtout la date d'un texte n'est dans beaucoup de cas qu'un *terminus post quem* pour dater ses peintures (N° 67, 72), le décalage pouvant atteindre jusqu'à un tiers de siècle. Enfin, il faut attendre longtemps pour que la province ait une signification dans une histoire où les ateliers ont leur 'durée' propre: pourquoi inventer une école toscane du XIII^e siècle, avec trois références, qui ne sont peut-être même pas toutes italiennes (N° 80)? C'est sans doute pour essayer de mieux cerner l'énigme bolonaise. Les six pièces réunies sont dignes d'intérêt, mais quelle voie suivons-nous entre les types ascétiques, les auréoles énormes et les 'valeurs' de la peinture grecque (N° 77) et les quadrillages, les visages maussades, la couleur de la peinture française (N° 73, 74)? Et n'était-il pas indispensable, dans une matière si délicate, de joindre au *Digestum infortiatum* de Turin, la Bible latine 430 de Modène, où le Prof. Salmi reconnait également la main d'Oderisi, et au moins un des onze Corals de san Domenico de Gubbio (apparemment si différents) pour s'assurer que leur style confirme cette importante attribution? Enfin, si l'on est tenté de mettre le nom de (N° 76) Franco sur le 'Graduel' de Modène, c'est peut-être simplement parce que l'ouvrage est du XIV^e siècle? La perplexité où deux vers écrits par Dante sans grande arrière-pensée, jettent l'érudition, donne du moins l'idée des étranges lacunes de nos connaissances; et c'est le point où nous restons ici.

Pour aller droit à la difficulté, n'aurait-il pas été sage, ou du moins prudent, de détacher les ouvrages 'mixtes', pris dans un va-et-vient d'échanges impossibles à reconstituer? Manuscrits courtois français copiés en Italie (N° 94, 95, ...), manuscrits italiens imités en Occident; mais il est aventureux de compter comme 'florentine' la *Bible Historiée* de la B. N. que semble avoir connue le maître tourmenté des 'Heures de Rohan'. La miniature lombarde en aurait reçu elle aussi un meilleur éclairage (il faudrait adjoindre au groupe du *Tacuinum*, déjà si proche par l'esprit, de la chromo-xylographie, un exemplaire de la Bibl. de Rouen récemment signalé à l'attention dans 'Humanisme et Renaissance', XII, 1950, p. 90).

Beaucoup de visiteurs ont découvert avec délices les bleus, la transparence, la suavité et l'écriture vive du 'Virgile' de Simone Martini, et c'est évidemment l'Ambrosienne qui a consenti les plus beaux prêts. Seul le 'Caleffo bianco' le tire de son isolement au milieu des 'biccherne', car, par on ne sait quelle fatalité malheureuse, la miniature siennoise du XV^e siècle est entièrement absente: ni Cozzarelli, ni Sano di Pietro, ni aucun des prodigieux virtuoses des antiphonaires du Dôme. L'exposition manquait ainsi d'une de ses plus surprenantes chambres à trésors. Les grandes pages dorées de Lorenzo Monaco, l'Aulu-Gelle de G. Giraldi, avec sa mise en scène bleue et rose de ballet russe, ne les font pas oublier. Ni les compositions, toujours un peu acides, de la Lombardie, que l'on continue à attribuer à Cristoforo de Predis et à

Miniature italiane a Parigi

Zuan Andrea. On peut se demander enfin si les commandes des princes d'Aragon ont bien déterminé l'existence d'une 'école napolitaine' de miniature, surtout en l'absence des beaux ouvrages de la Bibliothèque des Gerolomini.

A. Chastel

Ancora sui 'Tesori delle biblioteche italiane' a Parigi, 1950.

Prima che ci giungesse il catalogo della Mostra, ne avevamo letto referti, in Italia, soltanto sul '*Notiziario della Scuola e della Cultura*' a cura dell'Ufficio Stampa del Ministero della Pubblica Istruzione (1950, nn. 13-14); un curioso periodico di cui avremo occasione d'intrattenerci ancora, per altri motivi.

Il referto relativo ai libri a stampa e alle legature è fatto con molta finezza; non così quello sulle miniature, dove Gerolamo da Cremona è detto esponente della miniatura veneziana e un codice della maniera di Pacino di Bonaguida, artista, se non erro, del primo Trecento, è inquadrato nel secolo seguente. Forse è per causa di sviste di questo genere che il Quattrocento è dichiarato l'epoca più perfetta della miniatura italiana, cosa opinabile.

Ricevuto il catalogo, l'abbiamo sfogliato accompagnandolo con l'agile, utilissimo commento che qui ne dà André Chastel. E, tra le poche cose che non conoscevamo, ci piace citare e riprodurre /*tavola* 24/ la bella pagina della 'Iconografia Estense' della Nazionale di Roma (Ms. 293). Il professore Salmi (cui si deve anche la superba introduzione a tutta la parte miniatoria) giudica il libro di un artista dell'Italia settentrionale operoso a Ferrara. Giudizio giustissimo, perché le miniature sono certamente del pittore cremonese Bonifacio Bembo, ed è difficile che questi le abbia eseguite fuori di Ferrara. La data approssimativa del manoscritto, sul 1474, torna poi benissimo perché Bonifacio era ancor vivo nel '78. Indichiamo l'opera all'attenzione degli studiosi cremonesi che potranno esaminarla più a fondo (si tratta di centotrentasei medaglioni di Estensi dal 1251 a circa il 1474); ma già saranno lieti di questa prova della persistente attività di Bonifacio come miniatore; giacché il nuovo caso è molto più tardo di quello del Codice Palatino di Firenze, con le incantevoli favole cavalleresche, restituitogli dal Rasmo (*Rivista d'Arte*, 1936).

r. l.

Direttore responsabile: ANNA BANTI S. T. E. B. - BOLOGNA (XII-1950)

INDICI
di
PARAGONE

1950
ARTE

INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia di artisti; (c) gli appunti varî su libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia di critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

ARCANGELI, Francesco: Ensor, pittore perplesso; **9**, 20-34 (*a*).
— Il limbo di Constable; **11**, 25-52 (*a*).
— Paolo da Venezia: due miniature; **3**, 44-48 (*b*).
— Lazzaro Bastiani: un San Giovanni Battista; **3**, 54-56 (*b*).
— Simone Cantarini: due dipinti; **7**, 38-42 (*b*).
— Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco; **9**, 35-42 (*b*).
— Gino Rossi, Marussig, Afro: Mostre a Milano, 1950; **3**, 58-61 (*c*).
— Cataloghi; **3**, 62-63 (*c*).
— Mostra di Lelio Orsi a Reggio Emilia; **7**, 48-52 (*c*).
— I futuristi al Museo; **7**, 61-63 (*c*).
— [Vitale da Bologna; **5**, 44.]
[*BALDANI, Renato*: Il Trecento bolognese; **5**, 27-28.]
[*BALDINUCCI, Filippo*: Vitale da Bologna; **5**, 24.]
BANTI, Anna: Theodor Rombouts: 'I musicanti'; **3**, 56-57 (*b*).
— Lettere della Morisot; **7**, 57-60 (*c*).
BLOCH, Vitale: Fromentin e i suoi 'Maîtres d'autrefois'; **1**, 24-28 (*a*).
BOLOGNA, Ferdinando: Andrea Delitio; **5**, 44-50 (*a*).
— Saturnino Gatti: un'opera; **5**, 60-63 (*b*).
BOSCHETTO, Antonio: Diego Martelli; **3**, 25-28 (*c*).

[*BRACH, A.*: Il Trecento bolognese; **5**, 25-26.]
[*BRANDI, Cesare*: Vitale da Bologna; **5**, 42-43.]
BRIGANTI, Giuliano: Barocco, strana parola; **1**, 19-24 (*a*).
— 'Barock in Uniform'; **3**, 6-14 (*a*).
— Appunti su Giovanni da San Giovanni; **7**, 52-57 (*c*).
[*BURCKHARDT, Jacob*: Il Trecento bolognese; **5**, 25.]
[*CALAMANDREI, Piero*: Il 'mio bel Cristo' del Cellini; **7** 45-46.]
[*CASTELFRANCO, Giorgio*: Arte e società; **9**, 50-62.]
CAUSA, Raffaello: Aggiunte a Battistello; **9**, 42-45 (*b*).
[*CAVALCASELLE, G. B. e CROWE, J. A.*: I bolognesi del Trecento; **5**, 25.]
[*CAYLUS (Comte de)*: Frammenti critici; **1**, 47-48.]
CHASTEL, André: Les 'Trésors des Bibliothèques italiennes' à Paris; **11**, 61-64 (*c*).
[*COLETTI, Luigi*: Vitale e la scuola bolognese; **5**, 37.]
CORBARA, Antonio: Ancora sul Giani preromantico; **9**, 45-50 (*b*).
[*D'AGINCOURT SEROUX, G. B.*: I Trecentisti bolognesi; **5**, 24-25.]
FORNARI, Antonio: De Chirico e Rubens; **1**, 45-47 (*b*).
[*GEREVICH, Tiberio*: Giudizi sul Trecento bolognese; **5**, 26.]
GOLFIERI, Ennio: Felice Giani (1758-1823); **7**, 23-28 (*a*).
GREGORI, Mina: I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni; **9**, 7-20 (*a*).
[*LANZI, Luigi*: Dalla 'Storia pittorica della Italia'; **1**, 48-50; I Bolognesi del Trecento; **5**, 24.]
LONGHI, Roberto: Proposte per una critica d'arte; **1**, 5-19 (*a*).
— Velazquez 1630: 'La rissa all'Ambasciata di Spagna'; **1**, 28-34 (*a*).
— Un momento importante nella storia della 'natura morta'; **1**, 34-39 (*a*).
— Un disegno per la Grande Jatte e la cultura formale di Seurat: **1**, 40-43 (*a*).
— Una Madonna di Hugo van der Goes; **3**, 14-16 (*a*).
— Un esercizio sul Daddi; **3**, 16-19 (*a*).
— Recupero di un Masaccio; **5**, 3-5 (*a*).
— La Mostra del Trecento bolognese; **5**, 5-23 (*a*).
— Giovanni Serodine; **7**, 3-23 (*a*).
— Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante; **9**, 3-7 (*a*).
— Piero in Arezzo; **11**, 3-16 (*a*).
— Traversi: un'opera e nuove notizie; **1**, 44-45 (*b*).
— Arcangelo di Cola: un pannello con la 'Sepoltura di Cristo'; **3**, 49-50 (*b*).

— Michiel Sweerts: 'Vita in campagna'; **3**, 57-58 (*b*).
— Editoriale; **1**, 3-4.
— Editoriale; **3**, 3-5.
— Nota a M. Proust; **1**, 54 (*c*).
— Gauguin: Mostra all'Orangerie, 1949; **1**, 54-56 (*c*).
— Bauchant: Mostra da Charpentier, dic. 1949; **1**, 56-57 (*c*).
— Gli ottocentisti italiani a New York nel 1949; **1**, 57 (*c*).
— Visita a Magnelli; **1**, 57-60 (*c*).
— Félix Fénéon, Oeuvres, 1948; **1**, 60-61 (*c*).
— Thadée Natanson, Peints à leur tour, 1949; **1**, 61-63 (*c*).
— Georges Duthuit, Les Fauves, 1949; **1**, 63-64 (*c*).
— Carrà e la Bohème; **5**, 63-64 (*c*).
— Nota su Felice Giani; **7**, 28-29 (*c*).
— Nota al 'mio bel Cristo' del Cellini di Piero Calamandrei; **7**, 45 (*c*).
— Primitivi italiani a Stoccarda (maggio-giugno 1950); **7**, 46-48 (*c*).
— Firenze fiore del mondo; **7**, 60-61 (*c*).
— 'Romeo and Juliet' di Berman; **7**, 63-64 (*c*).
— Camille Pissarro: Lettres, Paris, 1950; **9**, 63-64 (*c*).
— Nota a 'Una dichiarazione americana sull'arte moderna'; **11**, 55-58 (*c*).
— Ancora sui 'Tesori delle biblioteche italiane' a Parigi, 1950; **11**, 64 (*c*).
— [Sul Trecento bolognese: (1931); **5**, 32-35; (1935); **5**, 37-42.]
[*MALVASIA, C. C.*: Vitale da Bologna; **5**, 23-24.]
[*MARANGONI, Matteo*: La 'Pietà' di Jacopino; **5**, 37.]
[*MARTELLI, Diego*: Gli impressionisti: Eduardo Manet; **3**, 28-44; Per la facciata del Duomo di Firenze; **5**, 50-56.]
[*MASON PERKINS, F.*: Il Trecento bolognese; **5**, 28.]
[*OJETTI, U. e DAMI, L.*: Trecentisti emiliani; **5**, 30.]
[*PROUST, Marcel*: Dalla prefazione a 'De David à Degas' di J. E. Blanche; **1**, 50-54.]
RAIMONDI, Giuseppe: Inizio di De Pisis; **7**, 29-33 (*a*).
— Felice Giani, o del Romanticismo; **11**, 17-25 (*a*).
[*RICCI, Corrado*: I bolognesi del Trecento; **5**, 28.]
[*RUSKIN, John*: Un frammento di 'Fors Clavigera'; **7**, 42-44.]
[*SALMI, Mario*: La pittura bolognese del Trecento (1936); **5**, 42; (1942) **5**, 43.]
SPETTOLI, Geltrude: Buonconsiglio: Due frammenti d'affresco; **11**, 58-60 (*b*).
[*SUPINO, I. B.*: Il Trecento bolognese; **5**, 36-37.]

TOESCA, Ilaria: Taddeo Gaddi: un dittico; **3**, 48-49 (*b*).
— Anonimi Lombardi c. 1450: un trittico a Vienna e un vetro dorato a Piacenza; **3**, 52-53 (*b*).
[*TOESCA, Pietro*: Miniatura e pittura del Trecento in Emilia; **5**, 28-29.]
[*VAN MARLE, Raimond*: I Trecentisti bolognesi; **5**, 30.]
[*VASARI, Giorgio*: I trecentisti bolognesi; **5**, 23.]
[*VAVALÀ-SANDBERG, Evelyn*: La scuola bolognese (1929); **5**, 30-32; (1931); **5**, 35-36.]
[*VENTURI, Adolfo*: I bolognesi del Trecento; **5**, 26-27.]
[*WITTGENS, F. e GENGARO, L.*: I bolognesi del Trecento; **5**, 43.]
[*WOERMANN, Karl*: Giotto e la pittura dell'alta Italia; **5** 29.]
[*WOLTMANN-WOERMANN*: I bolognesi del trecento; **5**, 29.]
ZERI, FEDERICO: Il Maestro del 1456; **3**, 19-25 (*a*).
— Belbello da Pavia: un salterio; **3**, 50-52 (*b*).
— Un'effigie di San Bernardino; **5**, 56-60 (*b*).
— Arcangelo di Cola da Camerino: due tempere; **7**, 33-38 (*b*).
— Johannes Hispanus: ancora una Deposizione **11**, 60-61 (*b*).

INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).

A

Abbati, Giuseppe, **1**, 57. *Adam, Paul*, **1**, 42. AFRO, **3**, 60-61. Agazzini, Alessandro, **7**, 5. Agostino di Duccio, **7**, 64. *Ajalbert, Jean*, **1**, 41. Albani, Francesco, **7**, 42. Alberti, Antonio, **7**, 33. Alberti, L. B., **1**, 9; **5**, 5; **7**, 64; **9**, 6; **11**, 6, 7. Allori, Alessandro, **7**, 52. Allori, Cristoforo, **7**, 53, 55. Altichiero, **5**, 18, 44; **9**, 37, 41, 44. Alunno, Nicolò, **5**, 47. Ambrosi, Pietro di Giovanni, **1**, 56; **3**, 22; **5**, 59, 61. Amidano (gli), **7**, 51. Ammannati, Bartolomeo, **7**, 61. ANDREA BARTOLI, **5**, 10. Andrea Bartoli, **5**, 11, 37; **7**, 37; **9**, 41, 42. ANDREA DA BOLOGNA, **5**, 10. Andrea da Bologna, **5**, 27, 43. Andrea da Firenze, **9**, 59. Andrea Pisano, **3**, 49. Angelico, **3**, 3; **5**, 4, 46, 58; **7**, 16, 47; **9**, 54; **11**, 6, 9. Angrand, Charles, **1**, 41, 61. 'ANONIMO LOMBARDO c. 1450', **3**, 52-53 (tavv. 18-19). 'ANONIMO LOMBARDO c. 1450', **3**, 53 (tav. 20). 'ANONIMO ROMANO c. 1620-30', **1** (tavv. 13-14). Anquetin, Louis, **1**, 40. ANTAL, Friedrich, **9**, 50-62. Antonello da Messina, **3**, 16; **11**, 16. Antoniazzo Romano, **5**, 58, 62. Antonio da Fabriano, **5**, 59. Antonio da Viterbo, **5**, 59.

Antonio di Vincenzo, **5**, 41. Antonio Veneziano, **7**, 47. *Apollinaire, Guillaume*, **1**, 15, 60; **3**, 61. Appiani, Andrea, **7**, 24, 28; **9**, 46, 49. *Arcangeli, Francesco*, **5**, 9, 14; **7**, 63. Arcangelo di Cola, **3**, 49-50 (tavv. 13-14); **7**, 33-38 (tavv. 19-20). Arcangelo di Cola, **5**, 19, 45. Arcimboldi, Luigi, **1**, 35. Arcuccio, Angelillo, **3**, 23. *Aretino, Pietro*, **1**, 7, 10. Arnolfo di Cambio, **7**, 60; **9**, 57. Arpino (il Cavalier d'), **7**, 5. *Arp, Jean*, **1**, 59. Aspertini, Amico, **5**, 50; **9**, 49.

B

Baburen, Dirk, **3**, 64; **7**, 14. *Bacci, Baccio M.*, **3**, 25. Badile, Giovanni, **3**, 53. *Baglione, Giovanni*, **1**, 36, 37; **7**, 4, 6, 7, 8, 16, 19, 22, 23. *Baldi*, **5**, 24. *Baldinucci, Filippo*, **7**, 7, 55. Baldovinetti, Alesso, **3**, 15; **11**, 16. Balla, Giacomo, **11**, 56. Balletta (Francesco d'Antonio da Viterbo, detto il), **3**, 22. *Balzac (de), Honoré*, **9**, 20. *Banville (de), Théodore*, **3**, 31. Barabino, Carlo, **5**, 55. Barbelli, G. G., **9**, 19 (tav. 10). Barnaba da Modena, **5**, 21. Barnaba da Modena, **5**, 28, 30, 31. Baroccio, Federico, **1**, 48; **7**, 52. *Baroni, Costantino*, **9**, 15; **11**, 61. *Barr, Alfred*, **11**, 55. *Barrès, Maurice*, **9**, 31. Bartoli, Amerigo, **7**, 63. Bartolo di Fredi, **5**, 42. Bartolomeo da Reggio, **5**, 21. Bartolomeo della Gatta, **5**, 58. Bartolomeo di Tommaso, **1**, 56; **3**, 21, 23, 24; **5**, 48, 49, 59; **7**, 35, 36. Baschenis, Evaristo, **1**, 39. *Basile, G. B.*, **9**, 44. Bassano (i), **9**, 19. Bassano, Jacopo, **1**, 12. Bassetti, Marcantonio, **7**, 13, 21. Bastiani, Lazzaro, **3**, 54-56 (tav. 21). Bastianino (Sebastiano Filippi, detto il), **7**, 48, 49, 50. Batoni, Pompeo, **7**, 25; **9**, 48; **11**, 19, 20. *Bauch, Kurt*, **7**, 48. Bauchant, André, **1**, 56-57. *Baudelaire, Charles*, **1**, 8, 13, 25, 52 61; **9**, 20. Baugin, Paul, **1**, 36. Beaumont, George, **11**, 29, 37. Beccafumi, Domenico, **7**, 49, 50; **9**, 49; **11**, 62. *Beccaria, Cesare*, **5**, 51. Bedi, Giacomo, **3**, 21, 22. Belbello da Pavia, **3**, 50-52 (tavv. 15-17). *Bellay (du), Joachim*, **7**, 63. Bellini, Gentile, **3**, 54. Bellini, Giovanni, **3**, 16, 54, 55; **5**, 37, 41; **11**, 16, 59. *Bellori, G. P.*, **1**, 10, 11, 36; **7**, 7. Bellotto, Bernardo, **11**, 31, 47. Bembo, Bonifacio, **11**, 64 (tav. 24). Benvenuti, Pietro, **7**, 28. *Béranger, J. P.*, **1**, 51. *Berenson, Bernhard*, **3**, 16, 19; **5**, 40, 45, 61. Berman, Eugenio, **7**, 63-64. Berman, Eugenio, **3**, 62. Bernard, Emile, **1**, 55, 63. *Bernardo (san)*, **9**, 58. Bernini, G. L., **1**, 11, 12, 19; **3**, 9, 11. Bertolani, Gaetano, **7**, 25. *Bertolotti, Antonio*, **7**, 9, 10. Besnard, Robert, **1**, 63. Bianchi, Isidoro, **9**, 19. *Bianconi, Ludovico*, **1**, 44, 45. Bicci di Lorenzo, **7**, 47; **11**, 3, 4, 7. Bigari, V. M., **9**, 48. Birolli, Renato, **3**, 59, 62. Bittino da Faenza, **5**, 28. *Blanc, Charles*, **1**, 27, 42, 43. Blanche, J. Emile, **1**, 50-54. *Blanche, J. Emile*, **1**, 17, 40, 42, 55. Blake, William, **7**, 28; **11**, 22, 24, 30, 53. *Boccaccio, Giovanni*, **1**, 8. *Boccalini, Traiano*, **7**, 56. Boccati, Giovanni, **5**, 45. Boccioni, Umberto, **7**, 62. Boldini, Giovanni, **3**, 30; **7**, 30. *Bologna, Ferdinando*, **5**, 60. Boltraffio, G. A., **7**, 47. *Bongiorno, L. M.*, **5**, 63. Bonington, Richard, **11**, 40, 41, 43. Bonito, Giuseppe, **1**, 45. Bonnard, Pierre, **1**, 55, 60, 61, 62; **7**, 32; **9**, 24, 27, 34, 63. Bono da Ferrara, **11**, 7. Bonomini, Paolo Vincenzo, **9**, 46, 49. Bonvin, François, **1**, 27. Borgianni, Orazio, **1**, 29; **7**, 7, 11, 13, 16, 21. Borgognone, Ambrogio, **3**, 15. Borgognone (J. Courtois, detto il), **7**, 63. Borrani, Odoardo, **1**, 57. *Borrani, Siro*, **7**, 10. Borra, Pompeo, **3**, 60. Borromini, Francesco, **1**, 11; **3**, 9; **7**, 3, 18. *Borsieri, Gerolamo*, 9, 14. Bosch, Jérôme, **1**, 15; **3**, 3; 9, 26, 32. *Boschini, Marco*, **1**, 11, 12. Boscoli, Andrea, **7**, 54; **9**, 13. *Bottari, Stefano*, **7**, 12. Botticelli, **3**, 35; **7**, 64; **9**, 64; **11**, 16. Boucher, François, **11**, 19, 20. Boudin, Eugène, **1**, 13. Bouguereau, William, **1**, 62. *Bourget, Paul*, **9**, 23. Bouts, Dirck, **3**, 14. Bracque, Georges, **1**, 15, 63; **3**, 61;

7, 62; **11**, 56. Braekeleer (de), **9**, 22. Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il), **7**, 47; **9**, 17. *Brandi, Cesare*, **5**, 44, 61. *Brizio, A. M.*, **3**, 25, Bronzino (il), **3**, 64; **7**, 27; **9**, 45; **11**, 62. Brouwer, Adriaen, **11**, 30. Brueghel, Abraham, **1**, 36, 38. Brueghel, Jan, 'dei Velluti', **1**, 34, 35, 36. Brueghel, Pieter, **1**, 30; **3**, 16; **9**, 26, 32. *Brugnoli, M. V.*, **5**, 63. Brunelleschi, Filippo, **1**, 9; **5**, 4; **7**, 45, 46; **9**, 6, 54, 58; **11**, 3, 5, 6, 8. *Bruno, Giordano*, **5**, 51. Buffalmacco, **1**, 61; **5**, 27, 33. Buonconsiglio, Giovanni, **11**, 58-60 (tavv. 21, 22). Buonvicino, Ubaldo, **7**, 23. *Burckhardt, Jacob*, **3**, 11; **5**, 5; **7**, 9. *Burke, Edmund*, **11**, 27. *Burty, Philip*, **3**, 31. Bussola, Dionigi, **9**, 18 (tavv. 7-8). *Butler, Samuel*, **9**, 16, 20. *Byron (Lord)*, **11**, 27, 51.

C

Cagli, Corrado, **3**, 62-63. Caillebotte, Gustave, **3**, 27, 39. Cairo (del), Francesco, **9**, 20. *Calamandrei, Piero*, **7**, 45. *Calderón de la Barca*, **1**, 33. Caletti, Giuseppe, **7**, 33. Callot, Jacques, **7**, 63; **9**, 13. *Calzi, Achille*, **7**, 24. Cambiaso, Luca, **11**, 62. *Campagnola, Gerolamo*, **9**, 41. *Campana, Dino*, **3**, 59. *Campanella, Tommaso*, **3**, 13. Campi (i), **7**, 49. Camuccini, Vincenzo, **7**, 28. Canaletto (Antonio Canal, detto il), **1**, 32; **7**, 63; **11**, 18, 31, 34. Cannicci, Nicolò, **1**, 57. Canova, Antonio, **1**, 11; **11**, 38. Cantarini, Simone, **7**, 38-42 (tavv. 21-22). Capogrossi, G. G., **3**, 62, 63. Caracciolo, Battistello, **9**, 42-45 (tavv. 22-24). Caracciolo, Battistello, **1**, 29. Caravaggio, **1**, 10, 11, 19, 20, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 (tav. 12), 37, 38, 39; **3**, 11, 13, 57; **7**, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 23; **9**, 44, 45; **11**, 10. *Carducci, Giosuè*, **5**, 33. Carducho (i), **1**, 32. Carducho, Vicente, **1**, 31, 32 (tav. 9). *Carli, Enzo*, **3**, 22; **5**, 45, 46, 50. Carlo da Camerino, **7**, 37, 38. Carnevali, Domenico, **7**, 51. *Carocci, Guido*, **5**, 56. Carolus-Duran, **1**, 62. Caroselli, Angelo, **7**, 5. Carpaccio, **7**, 42-43. Carpaccio, **1**, 53, 54; **3**, 4, 17, 64; **11**, 16, 59. Carrà, Carlo, **5**, 63-64 (tavv. 27-28). Carrà Carlo, **3**, 59, 62; **7**, 29, 30, 31, 62; **11**, 56. Carracci (i), **1**, 11, 37; **5**, 24, **7**, 49; **9**, 49; **11**, 19. Carracci, Annibale, **1**, 19, 31, 44; **3**, 11; **7**, 28. Carracci, Ludovico, **7**, 28. Carriera, Rosalba, **11**, 18. Cassard, P. L. **1**, 41. Cassatt, Mary, **3**, 39. Castagno (del), Andrea, **5**, 18, 41, 47; **11**, 4, 16. *Castelfranco, Giorgio*, **9**, 50. *Casti, G. B.*, **1**, 23. *Cavalcaselle, G. B.*, **3**, 16; **5**, 23, 33, 59; **7**, 33. Cavallini, Pietro, **3**, 20; **9**, 57. Cavarozzi, Bartolomeo, **1**, 29, 37, 39. Cavedoni, Giacomo, **7**, 39, 41. *Caylus (comte de)*, **1**, 12, 63. Cecchino da Verona, **5**, 46, 48. Cecioni, Adriano, **3**, 28. Cellini, Benvenuto, **7**, 45-46. Cenni di Francesco di Ser Cenni, **5**, 40; **7**, 47; **11**, 4. *Cennini, Cennino*, **1**, 9. Cerano (C. B. Crespi, detto il), **9**, 11 (tavv. 1-2), 13, 14, 15, 16 (tav. 5). Ceresa, Carlo, **9**, 20. Cerquozzi, Michelangelo, **1**, 29, 31; **3**, 57. Ceruti, Giacomo, **7**, 16. *Cervantes*, **1**, 33; **9**, 20. Cesi, Bartolomeo, **9**, 14. Cézanne, Paul, **1**, 60; **3**, 27, 40, 59; **7**, 31, 32, 62; **9**, 25, 26, 63; **11**, 8, 11, 16, 21, 48, 53. Chagall, Marc, **9**, 34. *Champfleury, J.*, **3**, 30, 31. *Champollion, J. F.*, **11**, 24. Chardin, J. B., **1**, 39. *Chassebeuf (M. de)*, **1**, 56. *Chastel, André*, **11**, 64. *Chénier, André*, **11**, 23, 25. *Chesneau*, Ernest, **1**, 23. *Chevreul*, M. E., **1**, 40. *Chierici, U.*, **5**, 46. *Chiodi, A. M.*, **7**, 48. *Ciaccio, Lisetta*, **5**, 37. *Cicognara, Antonio*, **3**, 8. Cictario, Jacopino, **3**, 53. Cignani, Carlo, **3**, 64. Cigoli (Lodovico Cardi, detto il), **1**, 32; **7**, 52, 53. Cimabue, **5**, 33, 55; **9**, 52. Cima da Conegliano, **3**, 64. *Ciriaco d'Ancona*, **3**, 15-16. *Claretie, Jules*, **3**, 31. *Claudel, Paul*, **1**, 60, 61. Claudio Lorenese, **1**, 31; **3**, 64; **11**, 29, 31, 37, 38, 43, 46. Clerici, Fabrizio, **7**, 63. Cleve (van), Joost, **1**, 35. *Cocteau, Jean*, **1**, 16, 53, 54. Codazzi, Viviano, **1**, 31 (tav. 8). Colacicchi, Giovanni, **1**, 45. Colantonio, **3**, 23; **5**, 59. *Coleridge, S. T.*, **11**, 21, 23, 27,

46. *Coletti, Luigi*, **9**, 35. *Collins, William*, **11**, 28, 29. *Collobi, Licia*, **3**, 55. CONSTABLE, John, **11**, 25-52 (tavv. 12-20). Constable, John, **3**, 32; **9**, 63; **11**, 53. *Contini, Gianfranco*, **9**, 7. Conti, Primo, **7**, 62. *Coolus, Romain*, **1**, 62. Coppi, Jacopo, **7**, 51. *Coquiot, Gustave*, **1**, 42. *Corbara, Antonio*, **7**, 25, 26, 28; **11**, 20. Corenzio, Belisario, **9**, 13. *Corneille, Pierre*, **1**, 18; **11**, 20, 23. Corot, J. B., **1**, 17, 27; **3**, 32, 34; **7**, 57; **11**, 36, 41, 42, 43, 46, 53. Correggio (Antonio Allegri, detto il), **7**, 49, 50. Cortazo, Oreste, **3**, 30. Cortona (da), Pietro, **1**, 11, 19, 20; **3**, 9, 13; **7**, 55. Cossa, Francesco, **7**, 64; **11**, 7. Cotàn, J. Sanchez, **1**, 39. Cotman, John, **11**, 32, 42. COURBET, Gustave, **3**, 31-32. Courbet, Gustave, **1**, 25, 36, 39; **3**, 34, 41; **7**, 32; **11**, 19, 24, 36, 48, 51, 53. Couturier, Lucie, **1**, 63. Couture, Thomas, **3**, 34. *Cowper, William*, **11**, 28, 32, 35. Cozens, Alexander, **11**, 37. Cozens, Robert, **11**, 29, 30, 31, 38. Cozzarelli, Guidoccio, **11**, 63. Crabbeth, W. P., **7**, 15. CRESCENZI, G. B., **1**, 37-38. Crespi, Daniele, **9**, 19. Crespi, G. M., **1**, 39; **7**, 42. CRESPI, Luigi, **1**, 50. CRISTOFORO DA BOLOGNA, **5**, 16. Cristoforo da Bologna, **5**, 13, 23, 24, 27, 28, 32, 40. Crivelli, Aldo, **7**, 12. Crivelli, Carlo, **3**, 52, 54, 55; **5**, 41. Crivelli, Vittore, **3**, 54. Crivellone (A. M. Crivelli, detto il), **9**, 19. *Croce, Benedetto*, **1**, 15, 22, 23: **3**, 7, 8, 10; **7**, 63. Crome, John (il vecchio), **11**, 32, 42. *Crommelynck, Fernand*, **1**, 61. *Cros, Charles*, **1**, 60, 61. Cross, H. E., **1**, 41. *Cultella (padre)*, **9**, 16. Curia, Francesco, **9**, 44. Cuyp, Albert, **1**, 26; **11**, 32, 42.

D

DADDI, Bernardo, **3**, 16-19 (tavv. 3-5). Daddi, Bernardo, **7**, 46, 47. *D'Agincourt Seroux, G. B.* **5**, 26. 'DALMASIO', **5**, 11-12 (tav. 9). 'Dalmasio', **5**, 7, 13, 15, 17; **9**, 42. Dal Sole, G. G., **7**, 42. *Dami, Luigi*, **7**, 11. *D'Annunzio, Gabriele*, **1**, 23. *Dante*, **1**, 8; **5**, 22, 52; **7**, 61, 62; **9**, 6, 7, 20, 52, 58; **11**, 63. Daubigny, Charles, **3**, 31; **11**, 33, 47. DAUMIER, Honoré, **3**, 30-31. Daumier, Honoré, **3**, 33; **7**, 26, 28; **9**, 50; **11**, 21, 22. David, J. L., **1**, 11, 23; **7**, 24; **9**, 48; **11**, 19, 20, 23, 25, 38. Décamps, Louis, **1**, 25; **3**, 32. DE CHIRICO, Giorgio, **1**, 45-47 (tav. 19-*b*). De Chirico, Giorgio, **3**, 62; **7**, 29, 30, 63; **11**, 56. *De Dominici, Bernardo*, **9**, 43. De Fabris, Emilio, **5**, 53, 54. De Ferrari, Gio. Andrea, **9**, 13. DEGAS, Edgar, **3**, 35-36. Degas, Edgar, **1**, 17, 28, 52; **3**, 27, 39, 41, 44; **7**, 57, **9**, 23. *De Girardin, Émile*, **3**, 31. Delacroix, Eugène, **1**, 8, 13, 25, 40; **7**, 26, 28, 32, 33; **9**, 46, 48, 49, 63; **11**, 19, 21, 24, 25, 36, 43, 46, 49, 50, 53. Del Drago, Francesco, **3**, 62. DELITIO, Andrea, **5**, 44-50 (tavv. 14-21). Delitio, Andrea, **5**, 61. Dell'Abate, Nicolò, **9**, 47. *Dell'Acqua, G. A.*, **9**, 11. Della Porta, Giacomo, **5**, 55. Della Robbia, Luca, **1**, 9; **5**, 4. Delleani, Lorenzo, **11**, 36. Del Moro, Luigi, **5**, 53, 54. *Delogu, Giuseppe*, **7**, 11. Del Sarto, Andrea, **9**, 12. De Nittis, Giuseppe, **1**, 57; **3**, 27, 30, 41. *Denvir, B.*, **1**, 56. DE PISIS, Filippo, **7**, 29-33 (tavv. 14-18). De Pisis, Filippo, **3**, 62. De Predis, Cristoforo, **11**, 62, 63. *De Quincey*, **11**, 23. Derain, André, **1**, 63, 64. *De Rinaldis, Aldo*, **7**, 49. De Sanctis, Guglielmo, **7**, 9. Desboutin, Marcellin, **3**, 33, 41. De Veris (i), **3**, 51. *Dewhurst, W.*, **9**, 63. Diaz, Narcisse, **1**, 25. *Diderot, Denis*, **1**, 23; **11**, 20. Dolci, Carlo, **7**, 45. Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), **1**, 31; **3**, 11; **7**, 14, 42; **11**, 62. Domenico Veneziano, **5**, 4, 45, 46, 48; **11**, 6, 16. Donatello, **3**, 52, 55; **5**, 4, 49, 50; **7**, 46, **9**, 3, 6, 53, 54, 58; **11**, 6. *Donati, Ugo*, **7**, 12. *D'Ors, Eugenio*, **3**, 7, 10. Douffet, Gérard, **7**, 15. Dow, Gerard, **1**, 61. Duccio, **3**, 47; **5**, 25, 34, 38, 39, 44; **7**, 46, 47. Duchino (il), **9**, 13. Duck, J. A., **1**, 28. Dufy, Raoul, **1**, 63. Dughet, Gaspard, **11**, 43. Duprè, Jules, **3**, 32; **11**, 47. Duranti,

Fortunato, **7**, 28; **9**, 49. *Duranty, Edmond*, **3**, 38, 41. Dürer, Albrecht, **1**, 49; **3**, 39; **7**, 20. DUTHUIT, Georges, **1**, 63-64. *Dutilleux, Constant*, **1**, 27.

E

Eakins, Thomas, **11**, 53. *Eluard, Paul*, **1**, 15. ENSOR, James, **9**, 20-34 (tavv. 12-16). Ercole de' Roberti, **7**, 47, 64; **11**, 7. Ernst, Max, **11**, 56. Eyck (van), Jan, **1**, 27; **3**, 15, 16; **11**, 6, 7, 10.

F

Facio, Bartolomeo, **3**, 16. *Faguet, Emile*, **3**, 7, 10. Falcone, Aniello, **1**, 29, 33 (tav. 11), 39. *Falconet, Etienne*, **1**, 12. Fantin-Latour (de), H., **1**, 51, 53, 54. *Far, Isabella*, **1**, 46, 47. Farrington, Joseph, **11**, 29. Fattori, Giovanni, **1**, 57. *Fava, Domenico*, **11**, 62. *Fauriel, Claude*, **9**, 8. *Félibien des Avaux, André*, **1**, 10. *Fels, Florent*, **9**, 21. *Fénélon*, **1**, 12. FENEON, Félix, **1**, 60-61. *Fénéon, Félix*, **1**, 14, 42, 55, 62. Ferrari, Defendente, **9**, 15. Ferrari, Gaudenzio, **9**, 15, 16. Feti, Domenico, **1**, 32 (tav. 10); **7**, 11, 55. *Feydeau*, **1**, 52. Fiamminghino, G. B., **9**, 11 (tav. 3); 17, (tav. 6). Fiamminghino, G. M., **9**, 17. Fidia, **1**, 6. *Fiedler, Konrad*, **3**, 11. Filippi (i), **7**, 48. Fini, Leonor, **7**, 63. *Fiocco, Giuseppe*, **3**, 52; **7**, 11, 12, 20. Fiorenzo di Lorenzo, **5**, 62. Flameng, Léopold, **1**, 62. *Flaubert, Gustave*, **1**, 52, 53; **9**, 8. Florigerio, Sebastiano, **11**, 62. *Focillon, Henri*, **1**, 14. Fontanesi, Antonio, **11**, 46, 47. Foppa, Vincenzo, **3**, 15. Forain, J. L., **1**, 62; **3**, 40. Fortuny, Mariano, **3**, 30. Fouquet, Jean, **1**, 42; **3**, 5; **5**, 59; **11**, 10. Fracassini, Cesare, **7**, 9. Fragonard, **7**, 7; **11**, 17, 25. Franceschini, Marcantonio, **7**, 42. Francesco d'Antonio, **7**, 34. Francesco da Rimini, **5**, 13, 43. Francesco di Simone Ferrucci, **5**, 63. *Francini, Alberto*, **7**, 28; **9**, 49. Franco bolognese, **1**, 8; **5**, 6, 7, 21, 24, 30, 32, 38; **9**, 52; **11**, 63. *Friedländer, Max J.*, **3**, 15. Friesz, Othon, **1**, 63, 64. FROMENTIN, Eugène, **1**, 24-28. *Fromentin, Eugène*, **1**, 53, 54. Funi, Achille, **3**, 59. Füssli, H. H., **7**, 28; **11**, 30. Füssli, J. K., **7**, 8; **9**, 22.

G

Gaddi, Agnolo, **3**, 18; **7**, 47; **9**, 59; **11**, 4. Gaddi, Gaddo, **1**, 61. GADDI, Taddeo, **3**, 48-49 (tav. 12). Gaddi, Taddeo, **7**, 46. Gainsborough, Thomas, **11**, 29, 30, 39. Galasso, **5**, 23. *Galileo*, **3**, 11, 13; **5**, 51; **7**, 56; **9**, 55. Galizia, Fede, **1**, 35. Gandolfi (i), **7**, 24; **9**, 48; **11**, 20. *Garrison, Edward*, **3**, 18. Gatti (i), **7**, 49. GATTI, Saturnino, **5**, 60-63 (tavv. 25-26). *Gatto, Alfonso*, **3**, 61. GAUGUIN, Paul, **1**, 54-56. Gauguin, Paul, **1**, 42, 43, 56, 60, 62; **3**, 59; **9**, 22, 29, 32, 63, 64; **11**, 53, 56. *Gautier, Théophile*, **1**, 12. *Geffroy, Gustave*, **9**, 63. Genga, Girolamo, **5**, 50. *Gengaro, M. L.*, **7**, 12. Genovesino (Luigi Miradori, detto il), **9**, 19 (tav. 11). Gentile da Fabriano, **3**, 23, 49; **5**, 4, 20, 34, 41, 44, 59; **7**, 34, 37, 38; **9**, 54, 60, 61. *Gerevich, Tiberio*, **5**, 27. Géricault, J. L., **7**, 26; **9**, 46, 48, 49; **11**, 21, 23, 25, 50. Gerini, Nicolò di Pietro, **1**, 8; **5**, 17, 40. Gerolamo da Carpi, **7**, 51. Gerolamo da Cremona, **11**, 64. Gerolamo di Giovanni da Camerino, **5**, 45, 47. Gérôme, Léon, **3**, 36, 40. *Gerson, H.*, **1**, 24. Gervex, Henri, **1**, 41; **3**, 27. Gessi, Francesco, **7**, 39, 42. Ghiberti, Lorenzo, **5**, 4, 39; **9**, 54, 61, 62. Ghirlandaio, Domenico, **3**, 35; **5**, 62. Giacomo di Nicola da Recanati, **3**, 22, 24. *Giacosa, Giuseppe*, **5**, 56. GIANI, Felice, **7**, 23-29 (tavv. 9-13); **9**, 45-50 (tavv. 25-28); **11**, 17-25 (tavv. 4-11). *Gide, André*, **1**, 60, 61, 62. *Giglioli, Odoardo H.*, **7**, 56. Giordano, Luca, **7**, 55. Giorgione, **1**, 10. Giottino, **1**,

10; **5**, 15; **9**, 42. Giotto, **1**, 8, 9, 10, 58, 63; **3**, 3, 4, 19, 48; **5**, 5, 7, 9, 17, 22, 23, 24, 25, 29, 33, 36, 38, 39, 41, 55; **7**, 60; **9**, 5, 37, 38, 39, 40, 52, 55, 56, 57, 58, 61; **11**, 6. Giovanni da Bologna, **5**, 16. Giovanni da Bologna, **5**, 37. Giovanni dal Ponte, **7**, 47. Giovanni da Milano, **5**, 15, 44; **9**, 42. Giovanni da Modena, **5**, 19 (tav. 13). Giovanni da Modena, **3**, 49, 51; **5**, 7, 18, 20, 37; **7**, 47; **9**, 42. Giovanni da Rimini, **5**, 7. Giovanni da San Giovanni, **7**, 52-57 (tav. 26). Giovanni da San Giovanni, **9**, 12. Giovanni da Sulmona, **3**, 22. Giovanni del Biondo, **7**, 47. Giovanni di Paolo, **3**, 22, 24; **5**, 21, 50. Giovanni Pisano, **3**, 19; **9**, 57. Giovenale da Orvieto, **5**, 59. Giraldi, Guglielmo, **11**, 63. Girtin, Thomas, **11**, 29, 31, 32, 33. Giulio Romano, **7**, 48, 49; **11**, 59. *Giustiniani, Vincenzo*, **1**, 34, 35; **7**, 4. Giusto da Padova, **11**, 62. Gobbo (da Cortona), Pietro Paolo, **1**, 37-38. *Goethe*, **7**, 28; **11**, 21. *Golfieri, Ennio*, **7**, 24, 28; **9**, 45, 46, 47, 49; **11**, 20. Gonin, Francesco, **9**, 9, 10, 18. Gonzales, Eve, **7**, 58. Goujon, Jean, **3**, 62. *Gourmont (de), Rémy*, **1**, 12. *Govoni, Corrado*, **7**, 30. Goya, Francisco, **1**, 39; **3**, 42; **9**, 64; **11**, 46. Gozzoli, Benozzo, **1**, 61; **3**, 35; **5**, 47, 58; **11**, 4, 16. Gramatica, Antiveduto, **7**, 13. *Gray, Thomas*, **11**, 28. *Graziani, Alberto*, **9**, 14. Greco (Domenico Theotocopuli, detto il), **7**, 14; **9**, 64. *Grimm*, **1**, 23. Gris, Juan, **7**, 62. Gromaire, Marcel, **11**, 56. *Gronau, Georg*, **5**, 8. Gros, Antoine J., **7**, 28. Grosz, George, **11**, 56. Grünewald, Mathias, **5**, 8. Guardi, Francesco, **7**, 63. Guariento, **5**, 17; **7**, 47. Guarino, Francesco, **9**, 44. Guercino, (Barbieri Gio. Francesco, detto il), **1**, 44; **3**, 64; **7**, 5, 7, 38, 39, 42, 55; **9**, 48. *Guicciardini, Lodovico*, **3**, 16. Guichard, Joseph, **7**, 57. Guidi, Virgilio, **5**, 64. Guillaumin, Armand, **3**, 40. *Guinizelli, Guido*, **7**, 62; **9**, 52. Guttuso, Renato, **3**, 61, 62.

H

Haebler, K., **11**, 62. Haen (de), David, **7**, 14. *Haesaerts, Paul*, **9**, 27, 30, 31, 32. Hals, Franz, **1**, 26, 28; **7**, 18. Hayez, Francesco, **7**, 29; **9**, 47. *Hegel, Georg*, **1**, 6, 12. *Herder J. G.*, **1**, 12. Heyden (van der), Jan, **11**, 42. *Hildebrandt (von), Adolf*, **3**, 11. Hobbema, Meindert, **1**, 28; **11**, 40, 42, 51. *Hogarth, William*, **1**, 12. Holbein, Hans, **9**, 64. *Hölderlin, J. Ch.*, **11**, 21. *Holmes, Ch.*, **11**, 37, 38, 42. Honthorst, Gherardo, **7**, 7, 14, 17. *Hoogewerff, G. J.*, **1**, 35. Hoogh (de), Pieter, **1**, 26. *Hugo, Victor*, **1**, 56; **3**, 31. Humbert, Ferdinand, **1**, 41. *Huyghe, René*, **1**, 54; **9**, 29, 31. *Huysmans, J. K.*, **1**, 60; **9**, 31, 63.

I

Ingres, J. A. D., **1**, 25, 41, 42; **7**, 46; **9**, 64; **11**, 19, 38.

J

Jacobello di Bonomo, **7**, 47. *Jacob, Max*, **1**, 61; **9**, 29. Jacopino da Reggio, **5**, 21. Jacopino di Francesco, **5**, 13-15 (tavv. 10-11); **9**, 35-42 (tavv. 17-21). Jacopino di Francesco, **5**, 7, 9, 11, 18, 19, 22, 28, 30, 35, 36, 37, 43. Jacopo Avanzi, **5**, 18, 26, 27, 28, 29, 30, 40, 41; **9**, 42. Jacopo da Bologna, **5**, 7, 10, 14, 23, 24, 28, 32, 36. Jacopo da Casentino, **7**, 46. Jacopo da Verona, **5**, 18. Jacopo dei Bavosi, v. Jacopino di Francesco. Jacopo (della 'Probatica Piscina' di Mezzaratta), **5**, 10. Jacopo della Quercia, **5**, 19. Jacopo di Paolo, **5**, 17-18 (tav. 12). Jacopo di Paolo, **5**, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 41, **9**, 42; *Jacopone da Todi*, **9**, 59. *Jacquemont*, **1**, 51. *Janin, Jean*, **1**, 23. *Jarry, Alfred*, **1**,

60. Johannes Hispanus, **11**, 60-61 (tav. 23). Jongkind, J. B., **11**, 33. *Joyce, James*, **1**, 61. *Jung, Carl Gustav*, **3**, 62. *Justi, Carl*, **1**, 33; **7**, 9.

K

Kafka, Franz, **9**, 31. *Kahn, Gustave*, **1**, 42. *Kallab, Wolfgang*, **7**, 10. Kandinsky, Wassily, **1**, 58, 59, 60; **9**, 34. *Keats, John*, **11**, 21, 25, 36, 44, 46. *Kenneth, Clark*, **1**, 43; **11**, 29, 30, 33, 45. Klee, Paul, **3**, 15, 61; **9**, 34; **11**, 56. Kokoschka, Oskar, **9**, 34. Koninck (de), Philips, **11**, 49. *Körte, W.*, **3**, 21.

L

Laclos, (Choderlos de), **11**, 17. Laer (van), Pieter, **1**, 29; **3**, 57. *La Fontaine*, **9**, 20. *Laforgue, Jules*, **1**, 60. *Lamartine (de), Alphonse*, **1**, 46. Landi, Gaspare, **7**, 28. Lanfranco, Giovanni, **7**, 5, 13. *Langui, Emile*, **9**, 22. *Lanzi, Luigi*, **1**, 30; **5**, 22, 32; **7**, 8, 9, 12, 14, 39, 41, 52. La Tour (de), Georges, **1**, 36. La Tour (de), Maurice Quentin, **11**, 17. Laurens, Jean-Paul, **1**, 62. *Lautréamont (comte de)*, **1**, 61. Laval, Charles, **1**, 55. Lawrence, Thomas, **11**, 28, 29. Léger, Fernand, **7**, 62; **11**, 56. Lehmann, Charles, **1**, 41. Leighton, Frederic, **3**, 32. *Lemonnier, Camille*, **9**, 23. Le Nain (i), **1**, 36; **7**, 16. Le Nain, Louis, **3**, 57. Leonardo da Besozzo, **3**, 21, 22; **5**, 48. Leonardo da Vinci, **1**, 9, 13, 46, 48, 53; **3**, 36; **9**, 56; **11**, 16, 45, 62. *Leopardi, Giacomo*, **11**, 36, 46. *Leslie, Charles Robert*, **11**, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 48. *Leymarie, Jean*, **1**, 54, 55. Lianori, Pietro, **5**, 18. Liberale da Verona, **7**, 64. Ligozzi, Jacopo, **9**, 12, 13, 17. 'L'Illustratore', **5**, 10-11 (tav. 8). 'L'Illustratore', **5**, 7, 10, 15, 19, 22, 37. Limbourg (fratelli de), **3**, 5; **9**, 60. Linard, L., **1**, 36. Lippi, Filippino, **5**, 50; **9**, 4, 6. Lippi, Filippo, **3**, 52; **5**, 4, 47; **7**, 47; **11**, 16. Lippo di Dalmasio, **5**, 17. Lippo di Dalmasio, **5**, 7, 18, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 43. Lodi, Mario, **7**, 48, 51. Longhi, Pietro, **11**, 18. *Longhi, Roberto*, **1**, 24; **3**, 24, 25, 45, 51, 52, 54; **5**, 44, 45, 46, 62; **7**, 24, 26, 33, 35, 37, 48, 49, 51; **9**, 12, 13, 15, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 60, 61; **11**, 20, 58, 59. *Lope de Vega*, **1**, 33. Lorenzetti, Ambrogio, **1**, 9; **5**, 24. Lorenzetti (i), **7**, 36. Lorenzetti, Pietro, **11**, 5. Lorenzo bolognese (?), **5**, 24. Lorenzo da Sanseverino, **5**, 45. Lorenzo da Viterbo, **5**, 58. Lorenzo Monaco, **3**, 51; **7**, 35, 47; **9**, 61, 62; **11**, 63. Lorenzo Veneziano, **7**, 47. *Lorrain, Jean*, **1**, 62; **9**, 31. Lotto, Lorenzo, **3**, 64; **5**, 50; **11**, 58, 59. Loutherbourg, Jacques, **11**, 30. Loyeux, Charles, **1**, 42, 43. Luini, Bernardino, **1**, 48. Lunghi, Martino, **1**, 11. Lyss, Johann, **1**, 30; **7**, 55.

M

Maccari, Mino, **1**, 57. 'Maestro dei polittici crivelleschi', **5**, 61. 'Maestro della Badia Morronese', **3**, 22. 'Maestro dell'Annunciazione Gardner', **5**, 62, 63. 'Maestro della Crocifissione Griggs', **7**, 35, 47. 'Maestro della Sagra di Carpi', **3**, 51. 'Maestro dell'aula capitolare di Pomposa', **5**, 17. 'Maestro del Bambino Vispo', **7**, 47. 'Maestro delle Vitae Imperatorum', **3**, 51. 'Maestro del 1419', **7**, 35. 'Maestro del 1456', **3**, 19-25 (tavv. 6-9). 'Maestro di San Martino alla Palma', **7**, 47. 'Maestro di San Miniato', **7**, 47. *Magalotti, Francesco*, **7**, 56. Magnasco, Alessandro, **9**, 49, 50. Magnelli, Alberto, **1**, 57-60 (tavv. 20-23). *Maindron, Ernest*, **3**, 31. 'Maître des Heures de Rohan', **11**, 63. 'Maître du coeur d'amour épris', **11**, 10. *Mallarmé, Stéphane*, **1**, 13, 14, 60, 61, 62; **3**, 61; **7**, 60. *Malraux, André*, **1**, 63. *Malvasia, Carlo C.*, **1**, 37; **5**, 5, 24, 25, 26, 30, 32, 38; **7**, 40. Mancini, Antonio, **1**, 57. *Man-*

cini, Giulio, **7**, 4, 6, 14. MANET, Edouard, **3**, 33-35, 40-44. Manet, Edouard, **1**, 6, 13, 23, 26, 28; 36, 39, 51, 52, 53, 54, 61; **3**, 26, 27, 32, 39; **7**, 32, 57, 58, 59; **9**, 24, 53; **11**, 24, 53. Manfredi, Bartolomeo, **7**, 7, 14. Manguin, Henri, **1**, 63, 64. Mantegna, Andrea, **3**, 54; **11**, 3, 16. *Mantz, Paul*, **3**, 31. MANZONI, Alessandro, **9**, 7-20. *Manzoni, Alessandro*, **1**, 12, 18, 21; **11**, 27. *Marangoni, Matteo*, **1**, 37. Mariani, Cesare, **7**, 9. *Mariani, Valerio*, **9**, 49. *Mariette, Pierre J.*, **7**, 8. *Marino, G. B.*, **3**, 11, 13. Mario dei Fiori, **1**, 36, 38. Mariotto di Nardo, **5**, 40. Marquet, Albert, **1**, 63. MARTELLI, Diego, **3**, 25-28. *Martini, Ferdinando*, **3**, 27, 28. Martini, Simone, **1**, 8; **5**, 34, 39; **9**, 61; **11**, 63. MARUSSIG, Pietro, **3**, 60 (tav. 24). Marussig, Pietro, **3**, 59. MASACCIO, **5**, 3-5(tavv. 1-3); **9**, 3-7. Masaccio, **1**, 9; **3**, 35; **5**, 19, 41, 46; **7**, 32, 33, 34, 46, 60; **9**, 35, 58, 53, 54, 58, 60; **11**, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Maso di Banco, **11**, 6. Masolino, **1**, 41, 56; **3**, 49; **5**, 46; **9**, 3, 4, 53, 60; **11**, 3. Masson, André, **11**, 56. Matisse, Henri, **1**, 58, 61, 63, 64; **5**, 34; **7**, 32; **9**, 21, 34, 64. Matteo da Gualdo, **3**, 20, 23, 24, 25; **5**, 48. Matteo di Giovanni, **3**, 64; **5**, 61. *Maupassant (de), Guy*, **9**, 23. Maze, Paul, **1**, 63. Mazzola-Bédoli, Gerolamo, **7**, 49, 50. Mazzolino, Ludovico, **7**, 33. *Meiss, Millard*, **3**, 21. Meissonier, Ernest, **1**, 23, 61, 62. Melozzo da Forlì, **5**, 58, 62. Memling, Hans, **1**, 27. Mengs, A. R., **1**, 11, 34; **7**, 28. *Merimée, Prosper*, **1**, 51. *Messeri, A.*, **7**, 24. *Metastasio, Pietro*, **5**, 52; **9**, 8. Metsu, Gabriel, **1**, 26. Meunier, Constantin, **9**, 23. Meyer, H. H., **7**, 28. *Meyer-Graefe, Julius*, **9**, 63. Mezastris, P. A., **3**, 25. MEZIO, Alfredo, **7**, 61-63. *Michaux, Henri*, **1**, 15, 61; **9**, 29. Michelangelo, **1**, 32, 59; **5**, 24; **7**, 28, 49, 50; **9**, 48; **11**, 20, 23, 30. MICHELE DI MATTEO, **5**, 20-21. Michele di Matteo, **5**, 35, 38, 41. *Michelet, Jules*, **1**, 56. Michelino da Besozzo, **5**, 20. *Michiel, M. A.*, **3**, 16. *Milizia, Francesco*, **3**, 8. Millet, François, **3**, 33, 41; **11**, 40, 53. Minardi, Tommaso, **7**, 23, 24. *Mirbeau, Octave*, **1**, 42, 62; **9**, 64. Mirò, Joan, **11**, 56. Mirone, **11**, 13. Mochi, Francesco, **1**, 11. Modigliani, Amedeo, **1**, 58. *Modigliani, Ettore*, **7**, 24. Moillon, Louise, **1**, 36. Mola, Gaspare, **7**, 18. *Molé, M. de*, **1**, 51. *Momigliano, Attilio*, **9**, 9. MONCALVO (Guglielmo Caccia, detto il), **9**, 13-15. Moncalvo (Guglielmo Caccia, detto il), **9**, 19. Mondrian, Pieter, **1**, 58. Monet, Claude, **1**, 14, 25, 28, 52, 61; **3**, 27, 39, 42; **9**, 24, 25, 53, 63; **11**, 33, 34, 47, 49, 53. *Montenovesi, Ottorino*, **5**, 57. Monticelli, Adolphe, **11**, 51. *Montuschi, Bice*, **5**, 21. Morandi, Giorgio, **3**, 59; **7**, 30. Morazzone (P. Fr. Mazzucchelli, detto il), **7**, 4; **9**, 17, 19. *Moréas, Jean*, **1**, 42, 60. Moreau, Gustave, **1**, 17. Moretti, Cristoforo, **3**, 53. Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino, detto il), **7**, 16. MORISOT, Berthe, **7**, 57-60 (tavv. 27-28). Morisot, Berthe, **1**, 13; **3**, 39; **9**, 24. Morisot, Edma, **7**, 57, 58, 59. Morland, J.W., **11**, 30, 51. *Moschini, Vittorio*, **7**, 10, 12. Mottez, Victor, **1**, 42. Mouclier, Marc, **1**, 63. *Müntz, Eugenio*, **1**, 42. Muziano, Gerolamo, **9**, 14.

N

Nagler, G. K., **7**, 9. Nagli, G. Fr., detto il Centino, **7**, 41-42. Nardo di Cione, **9**, 42, 59. NATANSON, Thadée, **1**, 61-63. *Natanson, Thadée*, **1**, 56. Nebbia, Cesare, **9**, 12, 13. Neer (van der), Aert, **11**, 49. Nelli, Ottaviano, **3**, 22. *Nerval (de), Gérard*, **1**, 61. Nicola Pisano, **7**, 60. Nicolò da Bologna, **5**, 10, 13, 26, 36, 37. Nicolò di Giacomo, v. Nicolò da Bologna. Nicolò di Piero, **5**, 23. Nicolò di Segna, **11**, 5. Nicolò di Tommaso, **3**, 25. *Nietzsche, Friedrich*, **3**, 9, 10. Nolde, Emil, **9**, 34. Nuvolone (i), **9**, 20. Nuvolone, Carlo Francesco, **9**, 17, 18 (tav. 9). Nuzi, Allegretto, **7**, 46.

O

Oderisi da Gubbio, **1**, 8; **3**, 21; **5**, 6, 7, 24, 30; **9**, 52; **11**, 63. *Oertel, Robert*, **7**, 46. *Offner, Richard*, **3**, 16, 19, 49; **5**, 12; **7**, 37, 47. *Ojetti, Ugo*, **3**, 28; **7**, 11. *Oldelli, G. A.*, **7**, 8. Olivuccio di Ceccarello, **7**, 38. *Omero*, **9**, 20, 21, 29. *Onofri, Arturo*, **3**, 60. Oppo, C. E., **7**, 63. Orcagna, Andrea, **5**, 55; **9**, 59. *Orlandi, Pellegrino*, **7**, 7. Orsi, Lelio, **7**, 48-52 (tavv. 24-25). '*Ossian*', **11**, 24, 27, 30. *Ovidi, E.*, **7**, 23.

P

Pacher, Michael, **11**, 59. Pacino di Bonaguida, **3**, 18; **11**, 64. *Palluchini, Rodolfo*, **7**, 63. *Pananti, Filippo*, **1**, 23. *Panciroli, Ottaviano*, **7**, 16. Paolo da Venezia, **3**, 44-48 (tavv. 10-11). Paolo da Venezia, **3**, 17; **5**, 8. *Paolo (san)*, **9**, 58. Paolo Schiavo, **7**, 47. Paolo Uccello, **1**, 56; **3**, 52; **5**, 41, 45, 49; **7**, 60, 64; **11**, 62. *Papini, Giovanni*, **7**, 32. *Papini, Roberto*, **7**, 10, 12. *Parenti, Marino*, **9**, 9. Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il), **7**, 48, 49; **9**, 49; **11**, 62. Parrasio, **1**, 7. *Pascal, Blaise*, **11**, 18. Pasinelli, Lorenzo, **7**, 42. Passante, Bartolomeo, **9**, 44. *Passeri, G. B.*, **1**, 11; **7**, 4. Passignano, Domenico, **7**, 52; **9**, 12, 14. *Paulhan, Jean*, **1**, 14, 15, 55. *Péguy, Charles*, **1**, 60. *Pelletan, Camille*, **3**, 31. *Pellicioli, Mauro*, **7**, 11. Peregrinus, **5**, 34. Permeke, Constant, **9**, 26. Perrinetto da Benevento, **3**, 22. Perugino, Pietro, **3**, 15; **5**, 33, 62. Peselino, Francesco, **5**, 46. *Petrarca, Francesco*, **1**, 8; **3**, 9. *Pevsner, Nikolaus* **7**, 11; **9**, 15, 17. Picabia, Francis, **9**, 64. Picasso, Pablo, **1**, 15, 53, 54, 58; **3**, 61; **7**, 61, 62; **11**, 56. Piero della Francesca, **11**, 3-16 (tavv. 1-3). Piero della Francesca, **1**, 10, 40, 42, 56; **3**, 15, 16; **5**, 45, 47, 48, 49, 58. Piero di Cosimo, **5**, 50. Pietro da Rimini, **5**, 13. Piette, Ludovic, **3**, 40. Pimienta, François, **1**, 63. Pinelli, Bartolomeo, **7**, 27; **9**, 49. *Piovene, Guido*, **11**, 55. Piranesi, G. B., **7**, 63; **11**, 19. Pirez, Alvaro, **7**, 47. Pisanello (il), **5**, 19, 20, 41, 44, 59; **9**, 54. Pissarro, Camille, **9**, 63-64. Pissarro, Camille, **1**, 27, 28, 61; **3**, 27, 33, 39; **9**, 24, 25, 26; **11**, 34, 47. Pissarro, Lucien, **1**, 28; **9**, 63. 'Pittore abruzzese del '400', **5** (tavv. 22-24). 'Pittore bolognese del camposanto di Pisa', **5**, 12-13. 'Pittore bolognese del Camposanto di Pisa', **5**, 15; **9**, 42. 'Pittore di Rodolfo Lodi', **1**, 39. Pizzinato, Armando, **3**, 61. *Platone*, **11**, 57. *Plinio il vecchio*, **1**, 7, 8. Poccetti, Bernardino, **7**, 54; **9**, 12 (tav. 4), 14. *Poë, Edgar*, **9**, 20; **11**, 17. *Pönsgen, P.*, **7**, 11. Pollaiolo, Antonio, **3**, 16; **11**, 14, 16. Pomarancio, Antonio, **7**, 13. Pontormo, Jacopo, **5**, 50; **9**, 45; **11**, 62. Porcari, Rocco, **7**, 5. Pordenone (da), Gio. Antonio, **5**, 50. Porpora, Paolo, **1**, 39. Potter, Paul, **1**, 26, 27; **11**, 42. Poussin, Nicolas, **1**, 11, 19, 31, 56; **3**, 11; **11**, 20, 23, 43. Prestel, Theophilus; **7**, 7. Prestinari, Cristoforo, **9**, 18 (tav. 8). *Preston, Stuart*, **1**, 57. Previati, Gaetano, **7**, 30. *Prévost (l'abbé)*, **11**, 17. Primaticcio, Francesco, **3**, 62; **5**, 24; **7**, 48, 49. *Proudhon, P. J.*, **9**, 64. *Proust, Antonin*, **3**, 40. *Proust, Marcel*, **1**, 16, 24, 54, 60, 61; **7**, 31; **9**, 31. 'Pseudo-Ambrogio di Baldese', **7**, 47. '*Pseudo-Bonaventura*', **9**, 59. 'Pseudo-Jacopo Avanzi', v. Jacopino di Francesco. 'Pseudo-Nicolò', v. 'L'Illustratore'. Prud'hon, Pierre, **11**, 25. Puccio di Simone, **7**, 47. *Pudelko, Georg*, **7**, 34. Puvis de Chavannes, **1**, 42, 43, 61. Puy, Jean, **1**, 63, 64.

Q

Quintavalle, A. O., **1**, 45.

R

Rabelais, **9**, 20, 21, 29. *Racine, Jean*, **11**, 18, 23. Raeburn, Henry, **11**, 28. Raffaelli, J. F., **1**, 17. Raffaello, **1**, 41, 42, 46; **7**, 19, 39; **11**, 10.

Ragghianti, C. L., **3**, 16; **9**, 29, 49. *Rahn, J. R.*, **7**, 10. *Raimondi, Giuseppe*, **9**, 47. Raimondi, Marcantonio, **11**, 62. Ramboux, F. A., **11**, 11 (tav. 2). *Rasmo, Nicolò*, **11**, 64. *Rava, C. C.*, **11**, 62. Recchi, Giambattista, **9**, 18. Recchi (i), **9**, 19. Recchi, Giampaolo, **9**, 18, 19. *Redi, Francesco*, **7**, 56. Redon, Odilon, **1**, 63. *Régnier (de), Henri*, **1**, 62. Rembrandt, **1**, 10, 11, 20, 26, 27, 28, 46; **3**, 32; **7**, 17, 18, 21, 22; **9**, 26; **11**, 10, 45, 46. Remps, Domenico, **1**, 39. *Renard, Jules*, **1**, 60, 62. Reni, Guido, **1**, 49. Reni, Guido, **1**, 44, 49; **7**, 13, 19, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46; **11**, 19. Renoir, Auguste, **1**, 25, 28, 52, 61, 62; **3**, 27, 39; **7**, 59, 60; **9**, 21, 23, 25; **11**, 49, 53. *Rewald, John*, **1**, 40; **3**, 25; **9**, 63, 64. Reynolds, Joshua, **7**, 28; **11**, 26, 28, 30, 34, 39, 51. Ribera, Giuseppe, **7**, 7, 14, 15. Ricard, Gustave, **1**, 53. *Ricci, Corrado*, **5**, 29, 33. *Richa, Giuseppe*, **3**, 18. *Richardson, Jonathan*, **1**, 12. Ricketts, Charles, **9**, 63. Rico y Ortega, Martin, **3**, 30. *Rilke, R. M.*, **3**, 61. *Rimbaud, Arthur*, **1**, 13, 60, 61; **9**, 29. *Ripamonti, Giuseppe*, **9**, 17. *Rivarol, A.*, **1**, 63. Robert, Hubert, **11**, 25, 33. Rocca (Cristoforo Martinoli, detto il), **9**, 17. Rodin, Auguste, **11**, 53. Romanino, Gerolamo, **5**, 50. Rombouts, Theodor, **3**, 56-57 (tav. 22). Romney, George, **11**, 28. Ronai, Ripl, **1**, 63. Rosa, Salvatore, **7**, 63; **11**, 30. Rosai, Ottone, **3**, 62; **7**, 32, 62. Rosselli, Matteo, **7**, 53, 55. Rossi, Gino, **3**, 59. Rossi, Gino, **3**, 60. Rosso fiorentino, **3**, 62; **5**, 50; **7**, 63; **9**, 49. *Rouart, Denis*, **7**, 57, 58, 60. *Rouart, Henri*, **3**, 40. Rouault, Georges, **3**, 59; **11**, 56. *Rousseau, J. J.*, **11**, 27. Rousseau, Théodore, **3**, 32; **11**, 46. Roussel, K. Xavier, **1**, 17, 61, 63. *Royèr-Collard, M.*, **1**, 51. Rubens, **1**, 10, 11, 30, 46 (tav. 19-*a*), 47; **3**, 4; **7**, 8, 63; **11**, 39, 45, 46, 50, 51. *Ruskin, John*, **1**, 15, 54; **11**, 52. Ruysdael, Jakob, **1**, 26, 28; **11**, 32, 42, 43, 49. Ryder, Albert, **11**, 53.

S

Sacchetti, Franco, **1**, 8. Saftleven, **11**, 49. Sagitanus, Johannes, v. 'Maestro del 1456'. *Sainte-Beuve, Auguste*, **1**, 12, 51, 52, 53. Saint-Non, J. Cl., **7**, 7, 8. *Saint-Simon, Cl. H.*, **1**, 23. *Saint-Victor (de), Paul*, **3**, 31. Salini, Mao, **1**, 36-38. *Salmi, Mario*, **5**, 40; **7**, 12, 33; **11**, 63, 64. *Salvatore da Morrovalle*, **7**, 8-9. Salvatore da Valenza, **5**, 59. Salviati, Cecchino, **7**, 51. *Salvini, Roberto*, **7**, 48. *Sandeau, Jules*, **1**, 53. *Sand, George*, **1**, 51, 53. *Sandrart (von), Joachim*, **7**, 6. Sano di Pietro, **5**, 59; **11**, 63. *Santafede, Fabrizio*, **9**, 44. Santi di Tito, **1**, 32; **7**, 52. Santomaso, Giuseppe, **3**, 59. Saraceni, Carlo, **7**, 7, 13. *Sartre, J. P.*, **9**, 32. Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), **7**, 48 (tav. 23). Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), **1**, 56; **5**, 45, 46, 48, 61; **7**, 47; **11**, 5. Savinio, Alberto, **7**, 29. Savoldo, Gerolamo, **11**, 62. Savonanzi, Emilio, **7**, 16. Schiavone, Gregorio, **3**, 52. *Schneider (von), Arthur*, **7**, 11. *Schwob, Marcel*, **1**, 60. Scorza, Sinibaldo, **1**, 31 (tav. 7). *Scott, Walter*, **9**, 7-8; **11**, 51. Sebastiano di Cola da Casentino, **5**, 60. 'Secondo maestro di San Zeno', **9**, 35, 37, 41. Sementi, Giovanni, **7**, 39. Serafini (dei), Serafino, **5**, 21. Serlio, Sebastiano, **7**, 63. Sernesi, Raffaele, **1**, 57. Serodine, Battista, **7**, 3, 4, 18, 23. Serodine, Cristoforo, **7**, 3, 18. Serodine, Giovanni, **7**, 3-23 (tavv. 1-8). *Serra, Luigi*, **3**, 22; **5**, 46; **7**, 36. Setti, Ercole, **7**, 51. Seurat, Georges, **1**, 40-43 (tav. 17). Seurat, Georges, **1**, 14, 54, 60; **7**, 31; **9**, 25, 27, 63; **11**, 10, 16, 56. Severini, Gino, **7**, 61. *Shaftesbury, Earl of*, **11**, 27. Shannon, James, **9**, 63. *Shelley, P. B.*, **11**, 46. *Shirley, Andrew*, **11**, 42, 47. Signac, Paul, **1**, 40, 41; **9**, 25, 63. Signorelli, Luca, **7**, 64; **11**, 62. Signorini, Telemaco, **1**, 57; **3**, 28. *Silenziario, Paolo*, **1**, 7. Simone da Bologna, **5**, 15-16. Simone da Bologna, **5**, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 43; **9**, 41.

Sironi, Mario, **3**, 59. Sisley, Alfred, **1**, 25, 28; **9**, 24, 25, 27; **11**, 33, 50. Sobrero, Mario, **3**, 60. Soffici, Ardengo, **3**, 62; **7**, 31, 32, 62. *Sofocle*, **9**, 53. Sojaro (Bernardino Gatti, detto il), **7**, 49. Solimena, Francesco, **1**, 44. Sottino, Emilio, **7**, 16. *Soullier, François*, **1**, 23. Soutine, Chaim, **7**, 21. Spadarino (G. A. Galli, detto lo), **7**, 5. Spadini, Armando, **7**, 63. Spinello Aretino, **9**, 60. Squarcione, Francesco, **3**, 52. Starnina, Gherardo, **5**, 24. Stefano da Verona, **5**, 20, 34, 41. Stefano fiorentino, **1**, 10; **5**, 44. *Stendhal*, **1**, 51, 53. Stobbaerts, Jan, **9**, 22. Stomer, Matteo, **7**, 22. Stosskopf, Sebastian, **1**, 36. *Strich, F.*, **3**, 7, 9. Stürler (von), Adolf, **7**, 46, 47. *Suida, Wilhelm*, **7**, 11, 12, 23, 47. Summonte, Pietro, **3**, 16. *Supino, I. B.*, **5**, 38. *Sutter, David*, **1**, 42. Sweerts, Michiel, **3**, 57-58 (tav. 23). *Synge, J. M.*, **1**, 61.

T

Tacito, **11**, 24. Taddeo di Bartolo, **7**, 47. *Taine, Ippolito*, **1**, 16. Tanzio da Varallo, **7**, 4. Tavarone, Lazzaro, **9**, 13. Terborch, Gérard, **1**, 26. Ter Brugghen, Hendrich, **7**, 10, 11, 15. *Thibaudet, Albert*, **1**, 5. *Thomson, James*, **11**, 28. *Thoré, Bürger*, **1**, 25, 26, 27. Tiarini, Alessandro, **1**, 49-50. Tiarini, Alessandro, **9**, 15. Tibaldi, Pellegrino, **5**, 24; **7**, 28, 48, 49; **9**, 48, 49. Tiepolo, G. B., **3**, 64; **5**, 55; **9**, 46, 49. Tinti, G. B., **7**, 51. Tintoretto, Jacopo, **11**, 62. *Titi, Filippo*, **7**, 7. Tiziano, **1**, 47-48. Tiziano, **1**, 10, 11, 12, 46, 63; **3**, 64; **7**, 39; **11**, 16. *Tocqueville (de), Alexis*, **1**, 51. *Toesca, Pietro*, **3**, 21, 50; **5**, 29; **7**, 46, 47. Tomba, Pietro, **7**, 26. Tommaso da Modena, **5**, 21. Tommaso da Modena, **5**, 28, 30, 44; **9**, 42. Toni, Matteo, **11**, 19. Torre, Flaminio, **7**, 42. Toulouse-Lautrec, Henri, **1**, 17, 61, 62; **9**, 22, 25; **11**, 24. Towne, Charles, **11**, 30. Traini, Francesco, **5**, 12, 34; **9**, 59. Traversi, Gaspare, **1**, 44-45 (tav. 18). *Trissino, G. G.*, **7**, 61. *Trombadori, Antonello*, **3**, 62. Tura, Cosmè, **3**, 51, 52, 55; **11**, 7. Turner, Joseph, **3**, 29, 32; **9**, 33, 63; **11**, 27, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 41, 46, 49, 53. Turone, **9**, 41.

U

Unterbergher, Cristoforo, **7**, 25; **9**, 48. Ursone, **5**, 32. Utrillo, Maurice, **7**, 32; **9**, 33, 34; **11**, 56.

V

Valentin de Boulogne, **7**, 5, 7, 14. *Valéry, Paul*, **1**, 14, 15, 61. Vallotton, Félix, **1**, 63. Valsoldo (Paracca Gio. A., detto il), **7**, 23. Valtat, Louis, **1**, 64. Van de Cappelle, Jan, **11**, 32. Van der Goes, Hugo, **3**, 14-16 (tavv. 1-2). Van der Hamen y León, Juan, **1**, 39 (tavv. 15-16). Van der Helst, Bartholomeus, **1**, 27. Van de Velde, Adriaen, **9**, 26. Van Dyck, Antony, **1**, 28; **9**, 8, 10; **11**, 30. Van Gogh, Vincent, **1**, 60, 62; **7**, 32; **9**, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 33; **11**, 53, 56. Van Goyen, Jan, **1**, 26. *Van Marle, Raimond*, **5**, 33, 45, 46, 59, 61; **7**, 38. Vanni, Andrea, **1**, 48. *Vasari, Giorgio*, **1**, 10; **5**, 24, 39, 49; **9**, 54; **11**, 12. 14, 59. Vassallo, A. M., **1**, 39. *Vauvernargues, Luc*, **11**, 18. *Vavalà-Sandberg, Evelyn*, **5**, 7, 15, 16, 33; **9**, 35, 39, 41. Velazquez, Diego, **1**, 28-34 (tavv. 1-6). Velazquez, Diego, **1**, 10, 11, 39; **3**, 42; **7**, 16; **9**, 10, 45. Velde (van de), Willem, **11**, 42. Ventura, **5**, 32. *Venturi, Adolfo*, **3**, 50; **5**, 29, 33, 61, 62; **7**, 11. *Venturi, Lionello*, **11**, 40, 44, 45, 46, 48, 50. Venusti, Marcello, **7**, 51. Vereschagin, V. V., **1**, 61. *Verhaeren, Emile*, **1**, 42. *Verlaine, Paul*, **1**, 13, 60. Ver Meer, Jan, van Delft, **1**, 25, 27, 28, 39, 53; **3**, 57. Vermiglio, Giuseppe, **7**, 13; **9**, 14. Vernet, Joseph, **11**, 31.

Veronese, Paolo, **3**, 64; **11**, 16. *Veron, Pierre*, **3**, 31. *Verri, Alessandro*, **7**, 28. Verrocchio, Andrea, **5**, 62, 63. Vespino, (Andrea Bianchi, detto il), **7**, 4. *Vico, G. B.*, **5**, 51. *Vicredi, L.*, **7**, 12. Vignola (Giacomo Barozio da), **7**, 63. Villegas, José, **3**, 30. VITALE DA BOLOGNA, **5**, 7-9 (tavv. 4-7). Vitale da Bologna, **3**, 47; **5**, 7, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44; **9**, 37, 38, 41. Vivarini, Antonio, **3**, 56. Vivarini, Bartolomeo, **3**, 54, 55. Vivarini (i), **3**, 55, 56. Vogels, Guillaume, **9**, 22, 27. *Voltaire*, **9**, 49; **11**, 17. Volterrano (Baldassarre Franc. . . n , detto il), **7**, 56. *Voss, Hermann*, **7**, 11, 20. Vouet, Simon, **7**, 14. Vuillard, Edouard, **1**, 17, 55, 60, 61, 62; **9**, 24.

W

Watteau, **1**, 12; **7**, 63; **11**, 17. *Weber, Siegfried*, **7**, 10. West, Benjamin, **11**, 28. Weyden (van der), Roger, **1**, 27; **3**, 15. Whistler, James, **1**, 53, 54; **11**, 53. *Wieland, Ch. M.*, **1**, 23. *Wilkie, David*, **11**, 40. Wilson, Richard, **11**, 29, 30, 31, 35, 38, 39. *Winckelmann, J. J.*, **7**, 28. *Wittgens, Fernanda*, **7**, 12. *Wölfflin, Heinrich*, **3**, 9, 11, 12. *Wordsworth, William*, **11**, 23, 27, 28, 32, 35, 36, 42, 46, 51. Wouverman, Philip, **11**, 49.

Y

Young, Edward, **11**, 24.

Z

Zahn, Leopold, **7**, 11. Zandomeneghi, Federico, **3**, 33, 40. *Zani, Pietro*, **1**, 44; **7**, 9. Zauli, Giuseppe, **7**, 24; **9**, 47. Zavattari (gli), **5**, 41. *Zola, Emile*, **1**, 53; **3**, 34, 35, 41, 43; **9**, 23. Zoppo, Marco, **3**, 52, 55. Zuan Andrea da Mantova, **11**, 64. Zuccari, Federico, **7**, 52; **9**, 12. 13. Zurbaran (de), Francisco, **1**, 32, 39; **7**, 41.

PROPORZIONI

VOLUME III

MISCELLANEA DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE

in onore di

PIETRO TOESCA

RACCOLTI A CURA DI ROBERTO LONGHI

In 4° piccolo, pp. 230, 246 tav., con 342 illustrazioni in nero e 1 a colori L. 8000

Hanno collaborato a questo volume:

Pico Cellini, Bartolomeo Nogara, Guglielmo Matthiae, Gaetano Panazza, Ernst Kitzinger, Federico Zeri, Hans G. Gronau, Cesare Gnudi, Giuseppe Fiocco, Bernardo Degenhart, Giovanni Mariacher, André Chastel, Antonio Corbara, John Pope-Hennessy, Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Philip Pouncey, Gino Chierici, Giorgio Castelfranco, Gian Alberto Dell'Acqua, Valerio Mariani, Luigi Grassi, Guglielmo Suida, Augusta Ghidiglia Quintavalle, Armando Ottaviano Quintavalle, Wart Arslan, Giuliano Briganti, René Jullian, Noemi Gabrielli, Rodolfo Pallucchini, Roberto Longhi.

SANSONI - FIRENZE

ILARIA TOESCA

ANDREA E NINO PISANI

in 4° piccolo, pp. 90, 163 illustrazioni in nero, rilegato, L. 4000

Acutissimo esame stilistico delle opere dei due Maestri che conduce a illuminate discriminazioni e ad una netta caratterizzazione delle loro individualità artistiche.

PAOLO VACCARINO

NANNI

Con una presentazione di Roberto Longhi

in 4° grande, XVI-56 pp., 147 tavole f. t. in grande formato, rilegato, L. 6000.

Appassionata rivalutazione di tutta l'opera dello scultore fiorentino Nanni di Antonio di Banco.

RODOLFO SIVIERO

Seconda Mostra Nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania

Prefazione del Ministro della Pubblica Istruzione

in 4° grande, pp. 28, 218 tavole in nero a piena pagina, 4 tavole a sei colori, rilegatura in tela con sopraccoperta figurata, custodia cartone L. 8000

Sessanta capolavori illustrati a traverso particolari d'insospettata bellezza.